Diss. Halle
1909

Manteuffel (Ku. Zoege

38372

Die

Gemälde und Zeichnungen

des

Antonio Pisano

aus Verona.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt einer hohen philosophischen Fakultät der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

von

Kurt Zoege von Manteuffel

aus Schöneberg.

ACAD. LUGD BAT. BIBL.

Halle a. S., 1909.

Diss. Halle 1909.

Referent: Prof. A. Goldschmidt.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung: Lebensdaten 1

Die Gemälde. 9

Die Zeichnungen 52

Die kunsthistorische Stellung des Malers Pisano 76

Anhang: Katalog der Zeichnungen 115

Vorbemerkung 115

I. Eigenhändige Zeichnungen A. Pisanos 117

II. Umdruckzeichnungen, die meisten stilistisch ganz entstellt, einige auf der Rückseite eigenhändige Studien Pisanos enthaltend 132

III. Aquarelle mit Tierdarstellungen und Vorzeichnungen zu solchen, soweit sie Pisano nahestehn 140

IV. Zeichnungen, die Pisano ganz fremd sind und solche, die seiner Schule angehören ohne seine Hand zu verraten 145

V. Einige Zeichnungen, die der Verfasser nicht gesehen hat 179

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548112_0056

Einleitung.

Lebensdaten.

Es gibt zwei zusammenfassende Arbeiten über Pisano. Die eine verdankt A. Venturi ihre Entstehung und hat die Form eines außerordentlich reichen Kommentars zu der Vita unseres Künstlers bei Vasari [1]) Sie bringt das ganze bis dahin — 1896 — bekannt gewordene biographische Material in Form von Anmerkungen und einen vollständigen Katalog fast aller jemals Pisano zugeschriebenen Medaillen, Zeichnungen[2]) und Gemälde. Dabei ist aber weder eine zusammenhängende biographische Darstellung noch eine stilkritische Sonderung und Würdigung der Kunstwerke beabsichtigt oder versucht.

Eine Biographie hat dann G. F. Hill 1905 erscheinen lassen.[3]) Er arbeitete das Material zusammen, wie er es bei Venturi und in kleineren Arbeiten fand und schied gelegentlich einige Gemälde und Zeichnungen aus, deren Zuschreibung ganz unhaltbar erschien.

---

[1]) Le vite de più eccelenti pittori scultori e Architettori scritte da M. Giorgio Vasari I. Gentile da Fabriano e il Pisanello. A cura di Adolfo Venturi. Firenze, Sansoni, 1896, p. 28 ff.

[2]) Nur wenige Zeichnungen in Wien und Florenz wurden von Venturi ausgeschieden, die Pariser Zeichnungen dagegen alle aufgezählt, soweit sie überhaupt dem 15. Jahrhundert angehört haben könnten, siehe unten.

[3]) Pisanello by G. F. Hill London Duckworth & Co. 1905.

Der Ausgangspunkt war aber Pisanos Medaillenk
Auf diesem Gebiet liegt daher auch der Hauptwert der Ar
sie gibt die Medaillen in einer festgeschlossenen chronol
schen Reihe, scheidet alle diejenigen aus, die auf Original
keinen Anspruch haben und gibt so ein klares Bild
dem Wesen und der Entwickelung dieser Tätigkeit des Veron
Künstlers. Eine systematische Sichtung der Zeichnungen w
nicht vorgenommen.

Was nun noch zu tun übrig bleibt, ist folgendes:
das Bild von Pisanos Kunstweise auf dem Gebiete der
lerei exakt umschreiben zu können, muß zuerst eine str
stilkritische Trennung der originalen Gemälde und Zeichnun
des Meisters von allem, was nur Schüler- oder Kopi
arbeit seine Entstehung verdankt, durchgeführt werden,
andererseits muß versucht werden, die Stellung des Mal
in der Kunstgeschichte seiner Stadt und Oberitaliens ü
haupt festzustellen. Das ist die Aufgabe vorliegender Ar
Eine eingehende Analyse der Gemälde und eine ge
Untersuchung der Zeichnungen war für beide Zwecke Vo
dingung.

Was wir von Pisanos Leben durch Zeitgenossen wi
beschränkt sich auf eine Reihe meist kurzer Notizen aus A
und Rechnungsbüchern und auf einige Lobgedichte. Von se
Privatleben sagen diese Nachrichten sehr wenig. Immer
aber ermöglichen sie uns, während der Zeit von 1430–
die Wanderungen des Künstlers von einem italienischen
zum andern zu verfolgen und die Schätzung, die er bei se
Zeitgenossen besaß, zu erkennen. Die Fürsten Oberital
haben offenbar den Mann gerne beschäftigt, der ihre Bild
der Nachwelt in der ganz neuen Form der Medaille ü
lieferte und ihre Schlösser mit Bildern schmückte, die
Leben in besonderer Weise verherrlichen konnten, weil sie
Leben darstellten, sei es unter dem Deckmantel religiöser T

stellung oder direkt in Jagd- und Kampfdarstellungen.[1]) Zu den Nachrichten, die Venturi über das Leben des Künstlers gesammelt hatte, sind kürzlich noch einige Urkunden gekommen, die neue, wichtige Nachrichten enthalten. Der Direktor der Veroneser Bibliothek, G. Biadego, fand in den Archiven von Venedig und Verona Schriftstücke, die einen in letzterer Stadt beheimateten Maler Antonio Pisano erwähnen.[2]) Die Identifikation dieses Künstlers mit dem unsrigen war durch zwei Umstände gesichert. Die eine der neuen Urkunden, ein Beschluß des venetianischen Gerichtshofs der Zehn von 1442, nimmt offenbar auf ein längst bekanntes Ereignis aus dem Leben unseres Pisano Bezug. Er war nämlich — das steht in einer Urkunde von 1441, die die veronesischen Flüchtlinge aufzählt — während des Krieges zwischen Venedig einerseits und Mailand und Mantua andererseits, aus seiner Venedig gehörigen Vaterstadt ferngeblieben und deswegen von dort verbannt[3]) worden. Nach der neuen Urkunde[4]) nun erhält jener A. Pisano, nachdem er sich in Venedig zu seiner Rechtfertigung gestellt hat, die Erlaubnis, eine zweimonatige Reise nach Ferrara zu machen, aber mit dem ausdrücklichen Vermerk, er dürfe Verona nicht betreten. Das weist schon auf

---

[1]) Solche sind offenbar im Gedicht Guarinos auf Pisano (Venturi-Vasari p. 40 f.) gemeint, wie auch kürzlich Biadego (Atti del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti LXVIII 2. Teil p. 238 f.) erkannt hat. Daß Pisano profane Malereien ausgeführt hat, ist ferner durch seine Tätigkeit im Dogenpalast gesichert. Venturi a. a. O. p. 5 f., 29 f. und 65 Bartholomei Facii De viris illustribus liber, geschrieben 1456 hgg. v. L. Méhus Florenz 1745 p. 47 und Francesco Sansovino; Venetia città nobilissima et Singulare Venedig 1581 p. 124.

[2]) Giuseppe Biadego: Pisanus Pictor, in Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Anno 1907/08, Tomo LXVII, parte seconda, p. 837—59.

[3]) Venturi a. a. O. p. 42 ff. und Biadego a. a. O. p. 852 ff.

[4]) Biadego a. a. O. p. 841 f.

die Identität der beiden hin. Derselbe Beschluß gibt als Motiv für die Reise nach Ferrara an, der Maler habe dort große Summen einzukassieren gehabt. Da wir nun wissen, daß unser Pisano schon in den dreißiger Jahren Beziehungen zu dem Hofe der Este hatte und daß er 1441 den Markgrafen Lionello malte,[1]) so ist der Schluß, es handle sich in dem Beschluß der Zehn um unseren Maler, nicht gut abzuweisen. Als einzige Schwierigkeit bleibt die Tatsache bestehen, daß Vasari — aber auch nur Vasari, keine der anderen Quellen und Urkunden — unseren Künstler Vittore nennt.[2]) Bei der allgemeinen Unsicherheit des Florentiners aber und bei den starken Irrtümern, die er gerade bei den Lebensdaten Pisanos[3]) begeht, ist es wohl erlaubt anzunehmen, er habe einen falschen Vornamen genannt, besonders, da alle bekannten Signaturen und Urkunden bis auf die neu entdeckten immer nur den Nachnamen nennen. Können somit die neugefundenen Dokumente auf unseren Maler bezogen werden, so ergibt sich für seine Lebensdaten folgende Reihe:

---

[1]) Venturi a. a. O. p. 36, 38 und p. 46.

[2] Vasari ed. Milanesi III, p. 9 ff.

[3]) Er läßt ihn z. B. in Pisa geboren sein, bei Andrea del Castagno lernen u. s. f. Das erklärt sich daraus, daß er seine Nachrichten über die Veroneser Kunst nicht eigenen Studien, sondern Nachrichten verdankt, die er von einem anderen, dem Predikantenmönche Marco de Medici (s. Venturi a. a. O. p. 68) erhielt. In Verona selbst aber mag die Kunde von dem Künstler, der den größten Teil seines Lebens fern der Vaterstadt verbrachte und wahrscheinlich weit unten in Neapel starb, nach 1 1/2 Jahrhunderten stark verblaßt gewesen sein. Der Irrtum inbetreff seines Namens mag auch gelegentlich durch die Klang- und Schriftverwandtschaft: Pictor — Victor hervorgerufen oder bestärkt worden sein, da Pisano offenbar nie oder selten seinen Vornamen, immer aber die Bezeichnung Pictor zu seinem Familiennamen, setzte.

1397 ist Pisano geboren, als Sohn des Bartholomeo de Pisis und Elisabeth di Nicolo. Er hatte eine Schwester Bona.[1]) Von seiner Jugend wissen wir nichts, weder wer seine ersten Lehrer waren, noch wo er sich seinen Ruhm erwarb. Wahrscheinlich malte er in seinem dritten Lebensdezennium in Venedig im Saal des großen Rates, vielleicht auch in Pavia im Schloß.[2])

1431 und 1432 arbeitet er in der Laterausbasilika Fresken aus dem Leben Johannes des Täufers für Papst Eugen IV.[3]) Zu derselben Zeit hatte er schon Beziehungen zum Hof von Ferrara.[4])

1433 wird er in den Anagraphen von Verona angeführt. Er wohnt in der Contrade di S. Paolo mit seiner Mutter, einem Töchterchen von 4 Jahren und zwei Dienstboten.[5])

1435 Er sendet ein Hochzeitsgeschenk an Lionello d'Este seinen Gönner.[6])

1438 Er bleibt Verona während des Krieges zwischen der Republik und den Herzögen von Mailand und Mantua fern.[7])

1439 ist er in Mantua nachweisbar, wo er Zahlungen empfängt.[8])

1441, 7. Februar. Der Rat der Zehn fordert ihn und andere Veroneser Flüchtlinge auf, sich in Venedig zu stellen, wenn sie Amnestie erlangen wollten.[9])

---

[1]) Biadego a. a. O. p. 839 und p. 846 f.

[2]) Venturi a. a. O. p. 32 f. und p. 5 f., 29, 65, siehe auch oben p. 3 Anm. 1.

[3]) Venturi a. a. O. p. 33 und p. 35 f.

[4]) Venturi a. a. O. p. 36 f.

[5]) Biadego a. a. O. p. 839.

[6]) Venturi a. a. O. p. 38 f.

[7]) Venturi a. a. O. p. 42 f. und Biadego a. a. O. p. 852 ff.

[8]) Venturi a. a. O. p. 44 f.

[9]) Venturi a. a. O. p. 42 f., Biadego a. a. O. p. 852 ff.

Am 17. März werden seine Schulden in Mantua registriert, wahrscheinlich, weil er verreisen wollte.[1])

Im Juli ist er in Venedig nachzuweisen, wo er wohl seine Begnadigung betrieben haben wird.[2])

1441 ist er in Ferrara und reist im August noch einmal nach Mantua. Ob er damals schon von der Republik Venedig begnadigt war, läßt sich nicht feststellen[3]) Die Begnadigung muß aber bald geschehen sein, denn

1442 erhält er die Erlaubnis, eine Reise von zwei Monaten nach Ferrara zu machen mit der ausdrücklichen Bestimmung, weder nach Mantua, wo er sich während des Krieges aufhielt, noch nach seiner Vaterstadt zu gehen.[4])

1443—47 ist er in Ferrara für Lionello d'Este und in Mantua gleichzeitig tätig.[5]) Er scheint aber seinen gesetzlichen Wohnsitz mit Erlaubnis der venetianischen Behörden um diese Zeit wieder nach Verona verlegt zu haben, denn

1443 kommt er wieder in den Steuerlisten der Stadt vor mit seiner alten Wohnungsangabe (Contrade di S. Paolo.)[6])

1445 und 46 hat er in Verona Geschäfte[7]).

1445 muß er auch in Rimini gewesen sein, wo er eine Medaille des Sigismondo Malatesta ausführte[8]).

1447 wird er wieder in der Contrade di S. Paolo erwähnt wo er jetzt zur Miete wohnt[9]). Im selben Jahre macht er eine Medaille der Eleonora Gonzaga[10]).

[1]) Venturi a. a. O. p. 45 f.
[2]) Biadego a. a. O. p. 841.
[3]) Venturi a. a. O. p. 47 f.
[4]) Biadego a. a. O. p. 842.
[5]) Venturi a. a. O. p. 48 und p. 50 ff.
[6]) Biadego a. a. O. p. 845.
[7]) Biadego a. a. O. p. 845 f.
[8]) Medaille datiert 1445, Venturis Verzeichnis der Medaillen № 29
[9]) Biadego a. a. O. p. 845.
[10]) Medaille datiert 1447, Venturis Verzeichnis der Medaillen № 24.

1448 macht er eine Medaille des Caudido Decembrio, die Lionello d'Este im August von einem Brief begleitet diesem sendet[1]). Bald darauf aber muß er weggezogen sein, denn schon in demselben Jahre datiert er eine Medaille König Alfonsos von Neapel[2]).

1449 wird er von Alfonso von Neapel in seine Dienste genommen[3]).

1450 wird er von Biondo in seiner Italia illustrata erwähnt[4]). Von da ab fehlen alle Nachrichten. Erst

1455, am 14. Juli hören wir, daß er für sich und seine 1442 verstorbene Mutter seinem Schwager Bartholomeo dalla Levata eine größere Summe schuldete. Man rechnete ihn also in Verona damals noch zu den Lebenden[5]). Er muß aber bald danach gestorben sein, denn am 31. Oktober desselben Jahres wird er in einem Brief aus Rom nach Florenz als verstorben erwähnt[6]).

Ergänzt werden diese Nachrichten durch mehrere Lobgedichte berühmter Humanisten, die den Maler an den italischen Fürstenhöfen trafen[7]). Wichtiger aber als diese meist wenig sagenden Lobsprüche sind die Angaben, die mehrere Chronisten des 15. und 16. Jahrhunderts über Gemälde Pisanos machen, die seitdem zerstört oder verschollen sind[8]). Setzt man sie mit den urkundlich erwähnten und den noch erhaltenen Werken zusammen, so ergibt sich eine lange Reihe von Gemälden, die beweisen, daß die Bedeutung Pisanos auf diesem Gebiete ebenso groß gewesen sein muß als auf dem der Medaillenkunst, wie

---

[1]) Brief Lionellos von Este an Decembrio, Venturi a. a. O. p. 58.
[2]) Medaille Alfonsos von Aragonien von 1448, Venturi № 4.
[3]) Venturi a. a. O. p. 59 f.
[4]) Venturi a. a. O. p. 62.
[5]) Biadego a. a. O. p. 849 f. und 858.
[6]) Venturi a. a. O. p. 63.
[7]) Venturi a. a. O. passim.
[8]) Venturi a. a. O. passim.

das ja auch seine stets auf den Medaillen angewandte Signatur Pisanus pictor andeutet. Die Reihe der Gemälde beginnt zudem mindestens ein Jahrzehnt früher als die der Medaillen, von denen die früheste die des Johannes Paleologus (1438) ist[1]); Pisano hatte also seinen Ruhm als Maler längst erworben, bevor er begann zu modellieren, und als Papst Eugen ihn 1430 nach Rom berief, muß er schon ein berühmter Mann gewesen sein.

---

[1]) Venturi a. a. O., Verzeichnis der Medaillen № 32 cf. Hill a. a. O. p. 106 ff.

Die Gemälde.

Das älteste uns erhaltene Werk Pisanos ist die Verkündigung an dem Brenzoni-Denkmal in San Fermo Maggiore zu Verona. Das Grabmal befindet sich links vom Eingang der Kirche. Es trägt zwei gemeißelte Inschriften. Die eine ist in den Stein des Grabmales eingehauen und besagt, daß der Florentiner Johannes Rossi die Skulpturen arbeitete[1]). Die andere ist später, jedoch nach dem Schriftcharakter zu urteilen[2]) noch aus dem 15. Jahrhundert und enthält die Angabe, daß hier begraben sind Franciscus, Jacobus, Bartolomeus und Nicolaus Brenzoni[3]). Die Testamentsakten im Veronesischen Archiv, mit denen die Angaben in Carinellis Chronik[4]) zu vergleichen sind, ergeben nun, daß Franciscus

---

[1]) Quem genuit russi florentia tusca johan̄is istud sculpsit opus ingeniosa manus.

[2]) Sie enthält z. B. noch die alte einem H ähnliche M-Form.

[3]) Links unten: Hic data Brenzoni req/uies post fata Jacobo Fra/ncisci qz eadem marmo/ra corpus habet ipse eti/am patriis cultor sanctissime le/gum iunxisti cineres/bartolomee tuos//, rechts unten: Nec satis hoc superi/ lacrimas duplicastis eq/uestri quum cecidit clarus munere Nicoleos/si tantum in proavos libu/it con-cedit esaltem posteritas pylios vincat ut/ipsa dies.

[4]) La verita nel suo centro riconosciuto nelle famiglie nobili e cittadine di Verona da Carlo Carinelli cittadin romano, Canonico veronese. Mss. 2224 in der Bibl. comm. von Verona Bd. I p. 42 f.

der Sohn eines älteren Niccolo der Vater Jacobus' und der Großvater des jüngeren Niccolo und Bartolomeus' ist[1]). Jener ältere Niccolo machte am 4. Mai 1422 sein Testament und bestimmte darin, daß er in San Fermo begraben sein wollte, ohne jedoch dort ein Grabmal zu erwähnen[2]). Das Monument existierte also damals noch nicht, wie sich auch aus der Inschrift, die diesen älteren Niccolo nicht nennt und den weiter unten zu besprechenden Lebensdaten Rossos ergibt[3]). Erst Francesco spricht in seinem Testament am 18. März 1439[4]) von dem Monument in San Fermo, und zwar so, daß wir annehmen müssen, daß es damals schon fertiggestellt war. Er ist also der in der Inschrift erwähnte erste Besitzer jenes Grabmales. Da wir wissen, daß G. Rosso 1424 erst seine Heimat Florenz verließ, um nach Volterra zu gehen[5]), muß er seine Arbeit in San Fermo nach diesem Jahr begonnen haben. Wann das geschah, wissen wir nicht. Doch ist es im höchsten Grade wahrscheinlich, daß sein Auftraggeber erst in

---

1)

Niccolo	Testament	1422
Franziscus	„	1439
Jacopo		
Nicolo	Bartolomeo.	

2) Arch. not. Anno 1422 Nr. 45: Testamento de Nicolay de brenzono vom 4. Mai: prudens vir Nicolaus de brenzono filius dni francischi ni — sanus sobrius — recte loquens Infirmus autem corporis et lecto cubans — Sepultura sui corporis elegit aput Ecclesiam sancti firmi maioris Verone.

3) Er war 1424 noch in Florenz.

4) Arch. not. anno 1439 Nr. 58, 18. März: francesco quondam nicolò da Brenzoni — corpus suum seppelire iussit ī Ecclesia si firmi maioris ī monumento suo. Irgend welche Bestimmungen oder Geldverfügungen zur etwaigen Vollendung des Grabmals enthält das Testament nicht. Es war also schon ganz fertig.

5) Von Giovanni di Bartolo gen. Rosso wissen wir, daß er bis 1423 am Campanile zu Florenz gemeinsam mit Donatello arbeitete und daß er 1424 schuldenhalber Florenz verließ, um nach

höherem Alter daran gedacht haben wird, sich ein Grabmal bauen zu lassen. Läge dessen Entstehungszeit näher zum Tode seines ebenfalls in San Fermo beerdigten Vaters als zu seinem eigenen Testament, so hätte er es überdies sicher dessen Andenken gewidmet. Wir können das Werk also mit aller Wahrscheinlichkeit den dreißiger Jahren zuschreiben [1]).

Das Grabmal zeigt folgenden Aufbau. Auf dem Sarkophag steht die Gestalt des auferstandenen Heilands, zu dessen Füßen die Wächter seines Grabes kauern. Ueber der Gruppe erhebt sich ein oben spitz zulaufender Baldachin aus Vorhängen, den eine Statue krönt. Bei diesem Typus des Grabmals war es in Oberitalien üblich, die Form des Ganzen zum Rechteck zu ergänzen, und die auf diese Weise entstehenden Zwickel mit Malerei zu füllen. Das ist auch hier geschehen, und die Malerei wurde von Pisano ausgeführt. Das bezeugt die Inschrift, die sich auf der rechten Seite ganz unten befindet: Pisanus pinsit. Ferner ist es uns auch noch literarisch überliefert. Als Vasari in seinen Viten auf Pisanello zu sprechen kam, benutzte er Nachrichten, die er von einem in Verona lebenden Predikantenmönche Marco de Medici erhalten hatte [2]). Die auf der Autopsie dieses Gewährs-

---

Volterra zu gehen. Dann verlieren wir seine Spur und finden erst wieder ein sicheres Datum von 1435, in welchem Jahre er die Neuaufstellung eines Portals in Tolentino besorgte und seine Inschrift auf besagtem Portal anbrachte. Cf. C. v. Fabricy Rep. XXVIII 1905 p. 96 f.

[1]) Zu demselben Resultat kommt G. Biadego in einem Aufsatz (Atti del Reale Istituto Veneto di scienze lettere ed arti Bd. LXVIII 2 Teil p. 229 ff.), der kurz nach Vollendung vorliegender Arbeit erschien. Seine Beweisführung geht allerdings einen etwas anderen Weg, indem er annimmt, daß das Grabmal für Jacopo Brenzoni angefertigt wurde (pag. 245).

[2]) Siehe in Venturis Vasari-Ausgabe p. 68.

mannes beruhende Stelle bei ihm lautet[1]): „Dipinse il medesimo Pisano in San Fermo Maggiore di Verona, chiesa de' frati di San Francesco conventuali, nella cappella de' Brenzoni a man manca quando s'entra per la porta principale di detta chiesa, sopra la sepoltura della Resurrezione del Signore fatta di scultura, e secondo que' tempi, molto bella; dipinse, dico, per ornamento di quell' opera, la Vergine annunziata dall' Angelo: le quali due figure, che sono tocche d'oro secondo l' uso di que' tempi, sono bellissime; siccome sono ancora certi casamenti molto ben tirati, ed alcuni piccoli animali & uccelli, sparsi per l'opera, tanto proprij e vivi quanto e possibile immaginarsi."

Die von Vasari beschriebenen Malereien sind offenbar mit den erhaltenen identisch. Daß er glaubt, das Grabmal habe sich in einer Kapelle befunden, ist leicht daraus zu erklären, daß er sich auf fremde, offenbar an dieser einen Stelle mißverstandene Nachrichten stützt.

Wird die Zeit, die für Pisanos Arbeit an dem Werke in Betracht kommt, mit den oben besprochenen Daten kombiniert, so ergibt sich folgendes: 1431—32 arbeitete Pisano in Rom[2]), 1439 befand er sich in Mantua[3]), wohin er schon 1438, also ein Jahr vor der Testamentsabfassung Niccolo Brenzonis gegangen war[4]). Eine kurze Reise, die er 1432 während seines Aufenthaltes in Rom über Ferrara nach Verona machte, kommt für die Arbeit in San Fermo nicht in Betracht[5]). Erst 1433 ist er nebst seiner Familie und zwei

[1]) Vasari ed. Milanesi III, p. 10.
[2]) Venturi a. a. O. p. 33 f. und p. 35. f.
[3]) Venturi a. a. O. p. 44 f.
[4]) Venturi a. a. O. p. 42 ff.
[5]) Venturi a. a. O. p. 37 ff.

Lebzingen in Verona wieder anfässig [1]). In der Zeit zwischen 1432 und 1438 muß also die Arbeit Pisanos am Brenzonigrabmal verlegt werden, und zwar wird man angesichts der Tatsache, daß Nosse 1435 Verona schon verlassen hatte [2]), auf die Zeit zwischen 1432 und 35 schließen dürfen, eine Vermutung, die noch durch stilkritische Merkmale, die eine frühe Ansetzung verbieten, gestützt werden soll [3]).

Pisano hat sich nicht damit begnügt, die Verkündigung zu malen. In der Mitte über dem Baldachin befindet sich eine plastische Figur. Das gab ihm die Anregung, andere Figuren auch über die Ecken der Umrahmung zu malen. Es sind zwei Erzengel. Es liegt offenbar das Streben vor, in ihnen plastische Figuren vorzutäuschen, denn alle drei Figuren sind von gemalten Tabernakeln umgeben. Ganz neu ist die Bildung dieser Architektur. Sie besteht aus leichtem Lattenwerk, durch das sich Kletterrosen ranken. Der größere Aufbau in der Mitte ist mit den ähnlichen, an den Seiten durch eine niedrigere, leicht nach vorne zu geschwungene Hecke verbunden, die die räumliche Wirkung der ganzen Anlage erhöhen soll. Seitlich und unterhalb umzieht das Gitterwerk das ganze Grabmal. Pisano scheint der Erfinder dieses Dekorationsmotivs zu sein. Mantegna nahm es dann in der camera degli sposi und in der Madonna della Vittoria, jetzt im Louvre, auf. Von Mantegna erhielt es wohl Correggio, der ihm in dem Kloster San Paolo zu Parma seine reifste Ausbildung gab.

Am Brenzonigrabmal war durch die Gewohnheiten der veroneſiſchen Kirchenmaler noch ein Hintergrund gefordert. Er wird von einem roten Teppich mit goldenen Strahlensonnen ge-

[1]) Biadego, Atti del Reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti (1907/08) LXVII, 2, p. 839.

[2]) Siehe pag. 10 Anm. 5.

[3]) Zwar die immer wiederholte Meinung, sie sei 1428 zu setzen, liegen keinerlei Gründe vor.

bildet, die von einer ringsum laufenden, plastisch aufgesetzten Leiste eingefaßt wird und sich fast bis zum Boden hinzieht.

Der Erzengel zur Rechten erscheint von vorne gesehen. Er trägt einen silbernen Kettenpanzer und darüber eine einst plastisch aufgesetzte Plattenrüstung; Beinschienen schützen Ober- und Unterschenkel, Eisenhandschuhe Hand und Unterarm. Die Hände scheinen auf der Brust gekreuzt oder gefaltet gewesen zu sein. An der linken Seite hängt das Schwert, an der rechten ein kurzer Dolch. Die langen Flügel reichen fast bis zum Boden. Zu Füßen des Engels scheint ein Schwan mit gespreizten Flügeln zu stehen[1]). Die bisherige Deutung als Michael ist abzulehnen, da von einem Drachen nichts zu bemerken ist. Im Kopfe zeigt sich eine weiche Stimmung, durch die Haltung und die Wendung der Augen bedingt. Die Formen sind voll, fast weiblich, der Mund ist klein und das ganze Untergesicht kurz, die Nase bei ziemlich langer Bildung wenig vorspringend und etwas gestutzt: die Stirn ist hoch und gewölbt. Die Augenbrauen sind stark geschwungen, so daß die Höhlen sehr groß werden. Die Augen selbst sind schmal geschlitzt, was noch durch die gesenkten oberen Lider besonders betont wird. Ihre Lage und Form zeigt noch einige Unsicherheit der Zeichnung; besonders deutlich ist das bei dem verkürzten rechten Auge. Eine sehr charakteristische Bildung haben die Haare. Sie sind in der Mitte gescheitelt und liegen am Oberhaupt an. Von den Schläfen ab aber teilen sie sich in einzelne übermäßig gewellte Strähnen, die nicht einfach herabfallen, sondern weit vom Kopf abstehen und ihn wie eine Glocke zu beiden Seiten und im Nacken umgeben, ohne auf den Schultern aufzuliegen.

Der andere Erzengel ist durch die Profilstellung des Kopfes und das verlorene Profil der ganzen Gestalt kompositionell dem

[1]) Die Stelle ist jedoch so stark verdorben, daß ein Irrtum nicht ausgeschlossen ist. Ein Drache ist keinesfalls vorhanden.

ersten entgegengestellt. Er trägt ähnliche etwas reichere Kleidung, wie jener, die rechte Hand ruht spielend auf dem Dolchgriff, die linke scheint sich auf einen kurzen Stab zu stützen. Das rechte Bein in Profilstellung ist entlastet und überschneidet in interessantem Gegenspiel der Linien das ruhende, von hinten gesehene linke. Diese Gestalt hat ebenfalls Flügel [1]), was die übliche Deutung als hl. Georg ausschließt. Auch ist keinerlei Atribut zu den Füßen sichtbar, das jene Annahme stützen könnte. Der Kopf zeigt etwas knochigere Bildung als der des Gegenstücks, ohne jedoch den Charakter des Weichen einzubüßen.

Bei der Hauptdarstellung der Verkündigung nimmt die Madonna, wie üblich, die rechte Seite ein. Sie sitzt in Dreiviertelansicht auf einer braunen Holztruhe. Der Kopf ist sinnend etwas nach vorne geneigt, die Hände ruhen zusammengelegt auf dem Schoß. Ein dunkelroter, grüngefütterter Mantel mit goldgezierten Säumen umgibt die ganze Gestalt und den Hinterkopf und läßt nur wenig vom weißen, hemdartigen Untergewand sichtbar werden. Die Falten verlaufen in langen geschwungenen Linien, die Säume sind in künstliche Wellenlinien gelegt. Gegenüber dieser etwas konventionellen Art der Gewandbehandlung erscheinen Kopf und Hände um so individueller. Das magere knochige Gesicht ist in seiner zarten Bildung genau durchverfolgt. Die Schwingung der Augenbogen, die kleine Bildung der Augenöffnungen, die hohe rundgewölbte Stirn, erinnern an den Typus der Engel. Auch die dort beobachteten Unsicherheiten der Zeichnung kehren wieder. Die Haare, an Stirn und Schläfen um einen Reif geschlungen, fallen in Locken auf die Schultern herab. Die Hände in der Gesamtform schlank und schmal zeigen Finger von spitzzulaufender Form und zarter Bildung. Auch der Daumen ist auffallend lang und dünn. Großer Wert ist auf die Umgebung gelegt. Die Jungfrau sitzt in einem Gemach, dessen vordere Wand herausgenommen

[1]) Sie sind bei der letzten Restauration zutage gekommen.

ist. Den oberen Abschluß des Gebäudes bildet gotisches Zinnenwerk nach venetianischer Art. Die links in die Tiefe führende Wand, die man von außen sieht, hat eine spitzbogige Tür. Das Innere ist reich und elegant ausgestattet. Bunte orientalische Teppiche bedecken den Boden. Im Hintergrunde wird ein Bett mit seiner Ausstattung von feinem Linnenzeug, Decken und Vorhängen sichtbar. Mehrere Stufen führen zu ihm hinauf. Auf der obersten steht eine Truhe, die ein schönes Gobelin bedeckt [1]). Darauf ist ein musizierendes Paar in höfischer Tracht dargestellt und ein Baum. Zu Häupten des Bettes steht eine bemalte Sitzfigur der heiligen Cäcilie.

Die Landschaft, die die beiden Teile der Verkündigung verbinden soll, ist ein Hof. Rechts begrenzt ihn das Haus, links ein hohes Eingangstor. Vom Boden ist nichts sichtbar, da der von unten hereinragende Baldachin ihn den Blicken entzieht, aber links von diesem kann man eine Mauer erblicken, über die grüne Baumspitzen emporragen. In den Lüften erscheint die Halbfigur Gottvaters in einer Lichtglorie und das auf die Madonna zuschwebende Christkind.

Durch das Tor links ist der Verkündigungsengel im Begriff einzutreten. Er läßt sich demütig auf ein Knie nieder, indem er den Kopf senkt und die Arme über der Brust kreuzt. Die linke Hand hält den Lilienstengel. Die Kleidung des Engels besteht aus einem Untergewand mit weiten Ärmeln und einem Mantel, der auf die Hüften herabgesunken ist. Er fällt in großen sich aus der Masse lösenden und tiefgefurchten Falten und breitet sich hinten weit am Boden aus; die mächtige Bewegung des Gewandes ist von starker Selbständigkeit und

[1]) Das ist die „Cassella di banca da letto", vgl. Ludwig in „Italienische Forschungen hgg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz" Bd. I. Berlin 06. p. 305. Er gibt an, in Venedig habe diese Bettruhe im 15 Jahrhundert immer kleine Dimensionen. Auf Pisanos Bild dagegen ist sie von beträchtlicher Größe und „gleich den Cassonen mit einem eigenen Teppich bedeckt".

bedeutet für die Aktion ebensoviel wie die Bewegung der Gestalt. Große Flügel umziehen im weiten Bogen den Rücken des Engels. Sein tief geneigter Kopf zeigt in der Profilstellung wieder stark gewölbte Stirn und gestutzte Nase. Das Ohr ist in allen Einzelheiten dargestellt, aber möglichst in die Fläche gedrückt, wodurch die tieferen Schatten verschwinden. Das Haar ist ebenso angeordnet wie das der Erzengel mit dem Unterschied, daß die Enden hier emporflattern. Sie entblößen dabei einen kräftigen wohlgebildeten Nacken, den der weite Halsausschnitt des Gewandes bis tief hinab sichtbar werden läßt; dadurch wird die ganze Bedeutung der Bewegung in einer charakteristischen Linie gekennzeichnet.

Der kräftigen und geschlossenen Kontur der Gestalt folgt die Linie eines niedrigen Bergrückens, der ihr als Folie dient und sie von der weiter zurückliegenden Landschaft wie eine Kulisse trennt. Vorn bedecken einzelne Gräser und Blumen den Boden, in der Ferne werden Bäume und ganz hinten silhouettenhafte Berge sichtbar, auf denen Gebäude mit spitzen Türmen stehen.

Eine perspektivisch konstruierte Tiefe ist hier ebensowenig angestrebt wie bei den anderen Teilen des Bildes, die Einzelteile sind vielmehr ohne Präzisierung ihrer Stellung im Raum hintereinander verschoben. Die Ecken im Vordergrund hat der Künstler mit kleinen Tierdarstellungen gefüllt, die in keinem engeren Zusammenhang mit den Figuren stehen. Links erscheinen zwei Tauben deren Bewegung und Formen auf das eingehendste studiert und zu lebhafter Wirkung vereinigt sind; das feine Gefieder ist durch kurze Pinselstriche wiedergegeben. Neben diesem Meisterstück der Malerei erscheint der kleine Hund, ein Mops, zu Füßen der Madonna etwas lahm und unbeholfen, Eigenschaften, die man offenbar der Tätigkeit einer anderen Hand zuschreiben darf [1]). Auf derselben Seite ist noch weiter unten

[1]) Es ist ja bekannt, daß große Fresken nie von dem Meister allein, sondern stets unter Mithilfe von Schülern ausgeführt wurden. Das ganze Werk ist überdies nicht frei von Restaurationen.

eine Lücke zwischen Grabmal und Rahmen mit mehreren Pfauen und Truthähnen ausgefüllt.

Es läßt sich schwer Präzises über die Farben der Malereien am Brenzonigrabmal sagen; sie sind arg zerstört. Am besten erhalten ist die rechte Hälfte der Verkündigungsszene, und hier erkennt man, daß der Künstler grüne und rote Töne mit Geschmack kombiniert und variiert hat. Die Madonna trägt statt des sonst üblichen blauen Mantels einen purpurroten, grün gefütterten. Das Grün kehrt in anderen Nuancen in den Bettvorhängen und in den Stoffen auf dem Bett und dem Boden mehrmals wieder. Bei dem Verkündigungsengel war der vordere Flügel einst plastisch in Wachs aufgesetzt, der hintere gemalt; beide waren offenbar vergoldet. Die Farbe der Gewandung ist nicht mehr kenntlich. Die Erzengel oben wiesen einst reiches Relief in Gold und Silber auf. Diese Metallfarben sind mit der Zeit ganz schwarz geworden oder mit dem Wachs abgefallen.

Wenn man versucht, sich aus diesen Resten den ursprünglichen Eindruck zu rekonstruieren, wird man vermuten dürfen, daß Gold und Silber neben warmen dunklen Farben einen Eindruck von prächtiger Buntheit hervorriefen.

Bevor wir zur Besprechung des Werkes in S. Anastasia übergehen, ist noch etwas über die Technik der mehrfach erwähnten plastisch aufgesetzten Teile zu sagen, die sich in gleicher Weise bei beiden Werken finden. Die kleineren Gegenstände, wie Dolchgriffe, Knöpfe, goldene Gewandsäume, waren in Wachs aufgeklebt, während größere Teile, wie die Flügel des Verkündigungsengels oder die Harnischteile der beiden Erzengel ebenfalls in Wachs modelliert, aber mit Hilfe kleiner in den Kalk getriebener Nägel befestigt waren.[1])

[1]) Den Eindruck einer solchen wohlerhaltenen Arbeit gibt am besten das dem Giovanni Donato Mont Orsano zugeschriebene Bild des Museo Martinengo zu Brescia, das den Drachenkampf des

In der Kirche der heiligen Anastasia in Verona befindet sich in der ersten Chorkapelle des rechten Querschiffes außen über dem Eingangsbogen ein Wandgemälde, das die Legende des heiligen Georg darstellt. Ohne weiteres läßt sich hiermit eine Notiz bei Vasari kombinieren[1]). Er sagt nämlich, nachdem er von heute verlorenen Malereien im Innern der Kapelle der Familie Pellegrini in S. Anastasia gesprochen hat: „sopra l' arco di detta cappella e dipinto quando San Giorgio ucciso il dragone, libera la figliuola di quel re; la quale si vede vicina al santo, con una veste lunga, secondo l' uso di que' tempi: nella qual parte e maravigliosa ancora la figura del medesimo San Giorgio; il quale, armato come di sopra[2]), mentre e per rimontar a cavallo, sta volto con la persona et con la faccia verso il popolo, e messo un pie nella staffa, e la man manca alla sella si vede quasi in modo di salire sopra il cavallo che ha volto la groppa verso il popolo e si vede tutto, essendo in iscorcio, in piccolo spazio benissimo".

Irgend welche Zweifel an der Identifikation der erhaltenen Malereien mit den von Vasari beschriebenen und genau mit ihnen übereinstimmenden bestehen nicht, besonders da das redende Wappen der Pellegrini von derselben Hand, wie die Geschichte des heiligen Georg[3]) und durchaus zu dem Bilde

heiligen Georg im Stil des alten Jacopo Bellini zeigt. Es können auch die Fresken der Zavattari im Dom von Monza, die Fresken des Amico Aspertini in San Giacomo Maggiore in Bologna und die in der Capp. Bolognini in San Petronio als weitere Beispiele angeführt werden.

[1]) Vasari ed. Milanesi, III, p. 8 ff.

[2]) Nämlich in den verloren gegangenen Teilen des Inneren der Kapelle.

[3]) Der Ansicht Hills (a. a. O. p. 91), der hier die Hand Bono da Ferraras sehen will, kann ich mich nicht anschließen.

gehörig noch heute unter diesem gesehen wird. In einem Punkte können wir aber Vasari korrigieren: Es ist nicht das Ende des Kampfes dargestellt, sondern der Auszug zum Kampf.

Was nun die Zuschreibung des Bildes an Pisano betrifft, so ist diese durch die Stelle bei Vasari zweifellos gesichert. Denn bei der Beschreibung der Fresken im Innern der Kapelle erwähnt er die Inschrift Pisanos. Aber auch ohne diesen historischen Anhalt würde der Vergleich mit den Arbeiten in San Fermo jeden Zweifel an der Urheberschaft Pisanos beseitigen. Die Erzählung ist zu beiden Seiten und über dem Spitzbogen so verteilt, daß rechts, wo mehr Raum zur Verfügung stand, die Hauptszene dargestellt ist. Den Vordergrund nimmt die von Vasari beschriebene Gruppe ein, im Mittelgrunde erscheint weiter links und halb verdeckt der König mit seinem Gefolge. Im Hintergrunde sieht man die Prachtbauten einer in reicher Landschaft gelegenen Stadt. Der Raum über dem Bogen ist durch die Aussicht einer weiten Wasserfläche gefüllt, auf der ein Boot fährt. Der linke Bogenzwickel, der durch den hier anstoßenden Chor begrenzt wird, zeigt den Drachen in einer Wüstenlandschaft, die in ihrer Unwirtlichkeit mit den blühenden, baumreichen Hügeln der rechten Bildhälfte kontrastiert. Auch hier ist es dem Künstler wie beim Brenzonigrabmal gelungen, die Stelle über dem Bogen in origineller Weise zu füllen und zugleich die beiden getrennten Bildhälften zu einem Ganzen zu vereinigen. Das oben erwähnte Wappen der Pellegrini befindet sich rechts unten. Es zeigt auf einem gegitterten Schilde die Gestalt eines Pilgers (pellegrino) in härenem Gewand mit Muschelhut, Pilgerstab und Rosenkranz.

Die nähere Betrachtung des Bildes ergibt für die Analyse zwei Hauptgesichtspunkte.

Der Künstler interessiert sich zwar für die Probleme der Raumgestaltung, beherrscht aber die Mittel nur im beschränkten Maße. Er beginnt vorne mit einem felsigen Bodenabfall, der deutlich sagt, daß hier, wie bei einer Bühne, der Schauplatz

aufhört. Dann setzt er seine Hauptgruppe klar und eindrucksvoll komponiert hin. Innerhalb dieser Gruppe weiß er durch die in absichtlich stark verkürzter Ansicht gegebenen Pferde und durch das Vor- und Zurückschieben der Figuren einen räumlichen Eindruck hervorzurufen. Aber dahinter schließt ein Wald diese Gruppe von der Landschaft des Hintergrundes ab, wie sie vorne der Felsenabfall von der übrigen Welt trennt; beides zusammen ruft einen reliefmäßigen Eindruck hervor. Die Dimensionen der Waldmasse verstärken den Eindruck des Abschließens; denn es ist keine Hecke, wie die Höhe, die genau der der Figuren gleichkommt, vermuten ließe, sondern es sind richtige ausgewachsene Bäume, die je nach Bedarf größer und kleiner gezeichnet sind. Ähnliche Miniaturwälder findet man auch in der Landschaft verstreut, nie aber vereinzelte Bäume. Hinter dieser Waldhecke bildet die Gruppe der Reiter links am Wasser einen zweiten ganz selbständigen Komplex; sie ist so von den Bäumen und einem kleinen Hügelrücken überschnitten, daß ohne räumlichlineare Überleitung nur die Köpfe der Pferde und die Oberkörper der Reiter sichtbar werden und steht auch mit dem Hintergrunde in keinem klaren räumlichen Zusammenhange. Bei der Gruppierung der Reiter ist dazu ein Gedränge entstanden, das selbst innerhalb der Gruppe das räumliche Beieinander unübersichtlich macht. Und wenn bei den menschlichen Köpfen der Krieger noch eine gewisse räumliche Ordnung entdeckt werden könnte, so fehlt eine solche bei den Pferden ganz, deren Köpfe, so gut es eben ging, in den engen Raum gezeichnet sind, einige erhoben, einige gesenkt; man möchte fast glauben, daß hier noch ein primitives Streben nach Vollständigkeit vorliegt. Hier wird die Grenze der räumlichen Anschauung bei Pisano klar. Die Verkürzung einzelner Gestalten ist ihm durchaus geläufig. Einzelne einfache Gruppen weiß er klar anzuordnen, bei komplizierteren Gruppierungen aber verliert er den Überblick. Einzelne Landschaftsausschnitte beobachtet er mit feinem Verständnis, denn wenn man den

Berg links oder die hügelige Ebene vor der Stadt betrachtet, so zeigt sich, daß jeder Ausschnitt an sich perspektivisch durchaus richtig gezeichnet und naturalistisch klar durchgebildet ist. Einen kontinuierlichen, das ganze Bild umfassenden Schauplatz zu geben, vermeidet er aber absichtlich ganz. Und das Zweite. Die Legende vom heiligen Georg ist eine in der oberitalienischen Kunst zu allen Zeiten dargestellte, für die dem Künstler feststehende Typen und Darstellungsweisen zur Verfügung standen[1]). Pisano hat sie verschmäht und eine ganz andere Auffassung der Legende bevorzugt. Er wählt einen außergewöhnlichen Moment, nicht den am nächsten liegenden des Kampfes oder den glorreichen des Sieges, sondern den Augenblick kurz vor Beginn des Kampfes[2]). Hierin schon liegt etwas Genremäßiges; der religiösen Auffassung stand der Kampf oder der Sieg näher. Durch die gewählte Situation erhielt der Künstler Gelegenheit, sein Augenmerk auf die Darstellung einer Fülle weltlicher Pracht und lebendiger Einzelzüge zu richten. Tierdarstellungen, bei den menschlichen Gestalten reiche Modetrachten, prächtige Gebäude und weit verzweigte Landschaftsbilder reizen sein offenbar für alle Dinge seiner Umgebung empfängliches Auge. Und hier schließt sich der Kreis. Pisano ging nicht von der Raumgestaltung im großen aus. Ihn reizte zunächst nur das einzelne Objekt, seine Bildung und seine Ansichten, erst in zweiter Linie seine Stellung im Raum. Und so ist es wohl kein Zufall, daß unter der großen Zahl seiner Zeichnungen so viele Einzelstudien und so wenig Kompositionsstudien erhalten sind. Ist es somit klar, daß Pisano vom Studium des einzelnen Gegenstandes ausging, so drängt sich die Frage vor, wie er die Dinge wiedergab.

[1]) In Oberitalien erfreute sich die Verehrung des heiligen Georg von jeher einer allgemeinen Verbreitung.

[2]) Man wird an die langen Gespräche der legenda aurea erinnert.

Wir beginnen mit den Tierdarstellungen. Schwer und wuchtig steht das Schlachtroß des Heiligen da, das den Augenblick des Aufsteigens erwartet. Es hat die Vorderbeine sehr breit gestellt und lehnt sich, um die Last, die im nächsten Augenblick seine linke Seite beschweren wird, zu ertragen, nach der anderen hinüber [1]). Die Teile, die wir sehen, charakterisieren das Pferd als ein schweres Schlachtroß. Die Kruppe ist breit und kräftig gerundet, die Beine starknochig, die Fußgelenke dick und die Hufe groß. Die schwere Masse ist aber so richtig gegliedert, daß der Eindruck von beweglicher Kraft kein Gefühl der Plumpheit aufkommen läßt. Die Schwellungen und Einziehungen der Muskeln, ihr Ansetzen an die Knochen sind durch Modellierung deutlich markiert. Dabei ist ein großes Gewicht zugleich auf die Angabe der Oberflächenbildung gelegt und kurzes und langes Haar in seiner Lagerung und Dichtigkeit sicher gekennzeichnet. Die Verbindung von Struktur und Konsistenz zeigt sich besonders klar darin, wie der Schwanz sich in der Fortsetzung der Wirbelsäule aus den Muskelmassen des Rückens allmählich herauslöst, selbständig und locker wird, um schließlich dort, wo der feste Kern aufhört, in einen straffen, durch Bänder zusammengehaltenen Wulst überzugehen, der in einem kunstvoll geschlungenen Knoten endigt. Die Freude am Wuchtigen, Festgefügten zeigt auch das plastisch aufgesetzte Geschirr; und die Art, wie es sich vom Körper ablöst und gewichtig an den Oberschenkeln herabhängt, läßt die klare Scheidung getrennter Dinge erkennen. An dem von vorne gesehenen Pferde werden die Beobachtungen des Künstlers noch klarer. Die Brustmuskel wölben sich, in der Mitte an dem Brustbein festgewachsen, rund heraus, deutlich setzen sich seitlich Schultern und Oberschenkel ab, die lose Haut schiebt sich in den Winkeln zwischen Beinen und Brustkorb zusammen, weiter abwärts treten die Muskel der Beine und die Lagerung der Kniescheibe hervor. Am Kopf ist das

[1]) Das bemerkte schon Weizsäcker pr. Jb. VII (1886) p. 50 f.

harte Nasenbein von den weicheren Partien um die Augen und von den zarten aufgeblasenen Nüstern der weichen Oberlippe unterschieden, ohne daß die verschiedene Art der Teile ein Auseinanderfallen des Ganzen bewirkt. An dieser Stelle wird auch besonders deutlich, wie die Angabe der Haare mit der Modellierung und Farbangabe eng verbunden ist, indem die über den ganzen Kopf verteilten kleinen Härchen jeweils ihre Farbe und Dunkelheit verändern. Für das sorgfältige Studium kann endlich auch auf die mehrfache Angabe der unter der Haut hinlaufenden Adern hingewiesen werden, besonders aber darauf, daß sie bei dem gestreckten rechten Beine sichtbar sind, bei dem gekrümmten linken aber verschwinden. Für die Stellung ist der Vergleich zu machen zwischen diesem Pferde, das bei enger Zusammenstellung von Vor- und Hinterhand auf der linken Vorhand herausspringt, mit dem ruhig stehenden des heiligen Georg einerseits und andrerseits mit dem Pferde, dessen Kopf am Bildrand erscheint; dieses ist von seinem (nicht sichtbaren) Reiter zur Ruhestellung gezwungen und kaut auf dem Gebiß, mit dem Vorderfuß am Boden scharrend.

Dasselbe treue Eingehen auf alle charakteristischen Merkmale zeigt auch die Darstellung der kleineren Tiere. Die Trägheit prägt sich in der Stellung sowohl, wie in der charakteristischen Nasenlinie und in den halb geschlossenen Augen des Widders aus. Ganz anders sind die Hunde aufgefaßt. Die witternde Nase, die gespannt emporgerichteten Ohren, der herabhängende und an der Spitze gebogene Schwanz sind für die Erregung, wie für die Zucht des Jagdhundes bezeichnend. Die aufgeregte Lebhaftigkeit gibt den Charakter, der geringelte Schwanz, die schlaff hängenden Ohren und der Wechsel von kurzem und langem Fell die Rasse des stichelhaarigen Bolognesers deutlich wieder. Bei diesem letzteren findet sich wieder die feine Unterscheidung der Oberflächenverschiedenheiten. Dieses Streben nach einer intimen und individualisierenden Auffassung der Tiere hat bei dem Drachen auf der linken Bildfläche zu

einer eigenartigen und sehr bezeichnenden Bildung geführt. Das Ungeheuer unterscheidet sich deutlich von den schillernden, prächtigen, wie sie sich z. B. bei Altichiero oder auch bei J. Bellini, dem Zeitgenossen Pisanos, finden. Ist es dort ein schönes elegantes Tier mit großen Flügeln und einem mächtigen Kopf, so ist bei Pisano mehr das Scheußliche und Ekelhafte eines wurmartigen Tieres in den Vordergrund getreten. Dieser Drache paßt sich dem Wüstenboden in der Farbe an. Eine weiche, schlangenartige Haut bedeckt den glatten Leib und den geringelten Schwanz. Der kurze Hals ist nicht erhoben, sondern sucht die Nähe des Bodens und begleitet die Bewegung des schildkrötenartigen Kopfes von unten herauf, die Flügel sind klein und dem Eindruck des Wurmartigen nicht störend. Zu Füßen des Drachen kriecht seine Brut um die Reste menschlicher Gebeine. Von den anderen Tieren dieser Bildhälfte, einem Löwen und Rehen, ist wenig mehr erhalten.

Ein so starkes Charakterisierungsvermögen und eine so unmittelbare Anschaulichkeit läßt die höchsten Leistungen in der Darstellung der menschlichen Gestalt erwarten. Und die Erwartung täuscht nicht. So kühn als richtig bewegt erscheint die Gestalt des heiligen Georg. Er ist von vorne an das Pferd herangetreten, wie das beim Aufsteigen immer üblich war, hat den Sattelknopf mit der Linken gefaßt und in dieser Stellung den Fuß in den Bügel gesetzt. Damit erscheint ein zweites Motiv kombiniert: der Blick der Augen wendet sich dem Kampfplatz zu. Der von vorne gesehene Kopf ist von langem blonden und lockigen Haar umrahmt, das in der Mitte gescheitelt den Kopf umgibt, ohne bis auf die Schultern herabzufallen. Das Gesicht ist knochig und kräftig und im Wechsel von gespannter und schlaffer Haut sorgfältig modelliert; die muskulöse Bildung des Halses ist eingehend in Hebungen und Senkungen durchverfolgt. Die Stirn ist gewölbt, die Nase kurz und stumpf, ihr Rücken konkav. Den Oberkörper bedeckt ein kurzer, reichgestickter Waffenrock, unter dem die

Rüstung sichtbar wird. Die Wucht, mit der das gepanzerte rechte Bein auf dem Boden ruht, ist durch die genaue Ausführung der Scharniere zugleich gemildert und wieder betont. Rechts vom Pferde des heiligen Georg und soweit nach vorne gerückt, daß die vor ihr liegende Schleppe die Hinterhufen überschneidet, steht die Prinzessin. Sie blickt wie ihr Befreier nach links, ist aber durch die entschiedene Profilstellung zu ihm in Kontrast gesetzt. Es ist eine schlanke Gestalt in langem, reichverzierten Prachtgewande. Das Gesicht zeigt bei aller Kraft der Linienführung die weicheren, faltenlosen und weniger knochigen Formen der Frau. Der Mund ist klein, die Augen blicken unter den starken Lidern aus großen Augenhöhlen, die hochgewölbte Brauen nach oben begrenzen. Die Nase ist wieder konkav gewölbt, aber spitz und von nervöser Bildung der Flügel. Über der hochentblößten und stark gewölbten Stirn erhebt sich ein hoher Haaraufbau von turbanartiger Form, den breite, wulstartige Binden zusammenhalten. Der Hals ist lang, die Nackenlinie, die bis weit in den Rücken hinab entblößt ist, spielt wieder eine wichtige Rolle. Bis ins einzelste ist die Bildung des Ohres durchverfolgt. Das Obergewand ist durch große und tiefe Längsfalten, die sich am Boden gefällig aber entschieden brechen, und dann in anderer Richtung weiterlaufen, gegliedert. Die unteren Säume schwingen sich in natürlichen Linien. Die Hand, die aus dem oben gepufften, unten engeren und mit einer breiten Manschette versehenen Ärmel hervorkommt, ist klein und weich. Gelenke und Fettpolster heben sich deutlich voneinander ab. Das mechanische Fassen des Gewandes soll offenbar in der Bewegung der Hand ausgedrückt werden.

Bei der Reitergruppe des Mittelgrundes, wo nur die Köpfe in Betracht kamen, hatte Pisano Gelegenheit, noch einmal sein Individualisierungsvermögen zu konzentrieren. Bei zweien — den beiden ersten von links — sind uns noch die Naturstudien erhalten. Sie beweisen, wie eingehend die Vorbilder studiert wurden und wie eng sich die Ausführung an

diese Studien hielt. Die Abschwächung bei der Ausführung ist dabei sehr gering. Die beiden erwähnten Figuren zeigen deutlich die Merkmale der mongolischen Rasse: geschlitzte Augen, starke Backenknochen, kurze, breite Nase mit großen Nasenlöchern. Für die Art der Wiedergabe ist bei dem Facekopf die Umrißlinie sehr bezeichnend, die in starken Schwingungen verlaufend, den Natureindruck wohl noch übertreibt. In dem struppigen, ungepflegten Haupt- und Barthaar, in dem rohen Ausdruck von Mund und Stirn ist das Unkultivierte und Unbeherrschte zum Ausdruck gebracht. Stark mit diesen kontrastierend erscheinen die nächsten Reiter. Die Gesichtszüge sind hier, wo keine auffallenden exotischen Vorbilder wiederzugeben waren, schlichter, ohne an Charakter einzubüßen. Im Ausdruck soll das Beweglich-Beherrschte betont werden gegenüber der rohen Sinnlichkeit jener Barbaren; die Stimmung dieser Männer, die das Opfer der Königstochter in Trauer versetzt, ist leicht aber sehr bezeichnend nüanciert. Der Vater blickt sorgenvoll vor sich nieder, der Blick des Ritters zu seiner Rechten gleitet mitleidig zu ihm hinüber, ohne daß einer von ihnen seinen Gefühlen lauten Ausdruck gibt, wie es etwa bei giottesken Gestalten üblich ist. Andere Stimmung zeigen die beiden Männer in Face- und Profilansicht, von denen der eine zwischen den beiden letzterwähnten Köpfen, der andere weiter rechts erscheint. Das sind Krieger, die hart geworden sind und düster unter buschigen Brauen hervorblicken. Endlich zeigt der Jüngling rechts die weiche Haut seines Alters und dessen noch nicht durchgebildetes Minenspiel.

Daß die Landschaft perspektivisch kein einheitliches Bild gibt, wurde schon betont. Ihre Bildung im einzelnen zeigt eine sehr intime Wiedergabe der Natur. Das Terrain ist leicht wellig, links erhebt sich ein Berg. In den Einsenkungen ziehen sich Wälder hin, die besonders links eine wichtige Rolle bei der Verdeutlichung der Bergbildung spielen. Und diese Wälder erscheinen wirklich als geschlossene Massen. Unter dem dichten

Gewirr der Kronen blickt man zwischen die Stämme hinein in das Dunkel, bis der Blick sich in der Tiefe verliert. Das symbolisch Andeutende hat diese Darstellungsart der Landschaft schon überwunden. Die Stadt ist kein Naturausschnitt, sondern aus einzelnen Prachtbauten zusammengesetzt, die an dekorative Arbeiten erinnern, wie sie das veronesische Frei-Grab ausgebildet hatte.

In der Farbe zeigt die rechte Bildhälfte eine größere Lebhaftigkeit als die Arbeit in San Fermo und eine Beschränkung der metallischen Farben und der plastisch aufgesetzten Teile. Es dominieren Weiß und Grün, die Farben der Felsen, der Bauten, der Vegetation. In die Landschaft sind einzelne ziegelrote Flecken gesetzt, die sie beleben. Im Vordergrunde fiel einst neben dem Weiß und Grau der Pferdekörper diese Aufgabe den prächtigen Gewändern der beiden Hauptpersonen zu; leider sind sie jetzt arg zerstört. Gegenüber dem Wechsel in der Farbe der rechten Bildhälfte erscheint die linke auf die beiden Hauptfarben des Wüstenbodens und der Vegetation beschränkt. Ueber dem Ganzen strahlte einst ein leuchtend blauer Himmel, der heute bis auf einzelne Spuren verschwunden ist [1]).

Äußere historische Anhaltspunkte für die Datierung der Fresken in Sa. Anastasia fehlen ganz, seitdem Biadegos Forschungen einen Veroneser Aufenthalt Pisanos in den vierziger Jahren zur fast vollständigen Sicherheit gemacht haben. Sicher ist daß die größere Beherrschung der zeichnerischen und malerischen Mittel und die geschärfte Naturbeobachtung diesem Werke gegenüber dem in San Fermo den Stempel einer später entstandenen Arbeit aufdrücken.

Die dritte historische gesicherte Malerei Pisanos ist ein Tafelbild, das, aus Ferrara stammend, in die Londoner National-

[1]) Das ganze Fresko ist um 1890 von der Wand abgelöst worden. Nach einer gründlichen Restauration wurde es dann sorgfältig wieder eingefügt. cf. Archivio storico dell' Arte III (1890) p. 412.

galerie gelangt ist [1]). Das Bild trägt die Inschrift Pisanus P i [2]). und weist durchaus die charakteristischen Merkmale unseres Künstlers auf.

Die gestellte Aufgabe war offenbar die des üblichen Adorationsbildes: Madonna mit zwei Heiligen, Georg und Antonius Abbas. Die übliche Lösung in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts wäre die gewesen, daß man drei schmale, hohe Tafeln nebeneinander stellte, auf die mittlere die Madonna, auf die Seiten die Heiligengestalten malte [3]). Pisano hat die Aufgabe ganz anders gefaßt. Er verlangt eine einheitliche Bildfläche, und da das Nebeneinanderstellen von drei Figuren seinem Geschmack nicht mehr zusagt, erhebt er die Madonna als himmlische Erscheinung in die Lüfte, wo sie in Halbfigur ganz unkörperlich aufgefaßt, von einer Lichtglorie umgeben ist. Die Form dieser Glorie ist ein Kreisrund, nicht die der sonst in Italien üblichen Mandorla. Die Madonna trägt das Kind auf den Händen und neigt den Kopf in Dreiviertelansicht nach links ihm zu; der Knabe schmiegt sich an die Mutter an und greift mit beiden Ärmchen unbeholfen nach ihrem Halse, während sich sein im verlorenen Profil gesehenes Gesicht an das der Beschützerin lehnt. Ein Ende des Mantels der Mutter zieht sich um den Körper des Kindes und verbindet so auch rein formal beide Gestalten aufs innigste. Die Auffassung des Christkindes als Gott, der Mutter als

[1]) Aus der Galerie Costabili gelangte es in den Besitz des Lord Eastlake, dessen Witwe es 1867 der Nat. Gall. überließ. Siehe Laderchi Descrizione della quadreria Costabili. Ferrara 1841, Bernasconi Pisano — Verona MDCCCLXII und Descriptive and historical Catalogue of The Nat. Gal. — Foreign schools 1889.

[2]) Das P̄i ist wohl in pinxit aufzulösen.

[3]) Diese Form hielt sich im ganzen westlichen Oberitalien bis weit in die 2 Hälfte des 15. Jahrhunderts. In Venedig dürfte das früheste Beispiel der Zusammenziehung auf eine Tafel die Neapeler Ancona Bartolomeo Vivarinis sein (1465).

Himmelskönigin ist ganz gewichen: es ist nur noch das menschliche Verhältnis gegeben. In der Formgebung zeigt die Gruppe eine Neigung zum Weichen, Fließenden, die Köpfe sind voll und rund, der des Kindes im Verhältnis zum Körper sehr groß; seine Arme und Hände sind die formlosen seines Alters. Die Hände der Madonna mit ihren langen, schmalen Fingern (man sehe den Daumen der linken Hand) bewegen sich mit schöner und zarter Sicherheit. Die Anordnung des Gewandes zeigt tiefe malerisch aufgefaßte Falten, ein Zipfel rechts hat eine merkwürdige Knickung, ein Wiederkehren der Faltenbewegung gegen die eingeschlagene Richtung.

In der unteren Bildhälfte erscheinen in weit größerem Maßstabe die beiden Heiligen, der eine in Dreiviertelansicht nach rechts gewandt, der andere in deutlichem Gegensatz in gleicher Verschiebung nach links von hinten gesehen, jedoch mit Profilstellung des Kopfes. Antonius Abbas trägt Kutte und Mantel in den für ihn üblichen Farben Braun und Dunkellila. Der Schwere des Stoffes entsprechen die großen lastenden Falten. Die Haltung ist die eines vom Alter gebeugten kräftigen Mannes. Dem entsprechend blickt der Kopf düster unter der Kapuze hervor. Die tiefen Furchen, die eingesunkenen, von Falten umgebenen Augen mit den schweren Säcken darunter bestimmen den Ausdruck; eine große unschöne Nase führt zur unteren Gesichtshälfte hinab, die ein langer, weit herabwallender weißer Bart verdeckt. Die Haare dieses Bartes sind in Wellenlinien äußerst sorgfältig ausgezogen und die Kontur der ganzen Haarmasse ist zugleich so sicher und bezeichnend geführt daß die Geschlossenheit durch jene Ausführlichkeit nicht leidet. Die Hände, die Stab und Glocke halten, sind klein und zeigen die schlaffe Haut, die das Schwinden der Fettpolster bei älteren Leuten zurückzulassen pflegt.

In der Stellung sowohl wie in der farbigen Wirkung kontrastiert Sankt Georg mit dem düsteren Einsiedler. Sein Gestalt erscheint im verlorenen Profil, nur der Kopf ist sowei

nach vorn gewandt, daß man die Seitenansicht erhält. Das rechte Bein ruht ganz auf und ist von hinten gesehen, das linke entlastete erscheint wieder im Profil. Somit entspricht die Stellung genau der des linken Erzengels am Brenzonigrabmal. Die Arme, von denen nur der linke sichtbar ist, halten einen kurzen Stab, der wagerecht auf dem linken Oberschenkel aufliegt. Arm und Bein sind von silbern-glänzenden Panzerteilen geschützt, zwischen denen ein Kettenhemd hervorblickt. Ein faltiger, pelzbesetzter Reitermantel von heller Farbe hängt im Rücken herab: er trägt in der Mitte ein großes rotes Kreuz. Diese Gestalt mit der lebhaft bewegten Kontur mit den zackigen Umrissen der Bekleidung und Panzerung krönt ein breitrandiger Strohhut, der nach oben den geforderten Abschluß gibt. Der Kopf des Heiligen zeigt im Gesicht Züge von jugendlicher Bildung, mit einem weichen, etwas träumerischen Ausdruck. Der Mund ist klein und weich, die Nase wenig vorspringend und von leicht gestutzter Form, das Auge tief gebettet und ruhig blickend. Von sorgfältiger und verständnisvoller Beobachtung der Natur zeugt das Ohr, die Haartracht ist jene der Zeit eigentümliche, die eine scheinbare Vergrößerung des Hinterkopfes anstrebt. In der Ausführung zeigt sich die absolute Sicherheit eines Meisters, der über die vollständigsten Kenntnisse verfügt, die er erreichen konnte: die Unsicherheiten der Zeichnung, die noch bei den Fresken am Brenzonigrabmal zu beobachten waren, liegen weit hinter ihm.

Zu Füßen des Heiligen kauert der Drache. Er ist rein als Attribut gefaßt und daher möglichst der Gestalt untergeordnet; seine Formen weichen von denen des Scheusals in dem Pellegrinifresko ab und sind mehr ins Elegante und Glitzernd-Prunkvolle hinübergespielt. Rechts vom Kopf des Ritters erscheinen zwei Pferdeköpfe, im ritterlichen Oberitalien unentbehrliche Attribute des Schutzheiligen aller Reiter. Sie sind vom Bildrande überschnitten, wie die beiden Pferdeköpfe am Georgsfresko in Santa Anastasia; das neue von ihm zuerst

angewandte Motiv hat Pisano zu wiederholen nicht unterlassen können.

Der Boden zeigt am vorderen Bildrand dieselbe charakteristische Felsstufe wie auf dem Georgsfresko, hier aber weniger schematisch aufgefaßt und malerischer behandelt im Vor und Zurück der Risse und Spalten. Eben zieht sich dann das Gelände von spärlicher Vegetation belebt in die Tiefe, wo sich nicht gar weit entfernt ein Wald erhebt, der parallel zur Bildebene steht und die Gesamtfläche in Schulterhöhe der beiden Heiligen so teilt, daß zwei fast gleiche Abschnitte entstehen, der obere luftig und hell, der untere dunkler. Die geschlossene Baummasse, deren vordere Stämme man unten erblickt, entspricht den üblichen Wäldern Pisanos. Ihre Größe ist auch hier in kein klares Verhältnis zu den Figuren gesetzt. Jedoch ist ein großer Schritt über die Anordnung auf dem Georgsfresko hinaus gelungen. Denn einesteils erscheint hier die Waldmasse nicht mehr als bloße dekorative Folie für die Figuren, die sie überragen, anderenteils ist durch die Ausdehnung der Bodenfläche das Mißverhältnis zwischen den Bäumen und den menschlichen Gestalten soweit versteckt, daß eine unbefangene Phantasie es kaum mehr empfindet. Der obere Rand der Waldmasse hebt sich in feinen Zacken von dem helleren unteren Teile des Himmels ab, dessen Farbe nach oben dann zunimmt, um am Bildrande ein tiefdunkles Blau zu gewinnen.

Man hat versucht, die Madonna wegen altertümlicher Züge einem Schüler zuzuschreiben. Sie wäre auch ohne religiöses Gefühl und ohne Interesse aufgefaßt.[1]) Der letztere Vorwurf erscheint gegenüber der Art, wie das Verhältnis von Mutter und Kind in seiner ganzen Innigkeit gegeben ist, durchaus unberechtigt, und gewisse altertümliche Züge in der Gewandanordnung, die noch viel vom gotischen Faltengeschlinge hat, sind hier, wo eine mystische Erscheinung gegeben

[1]) Hill a. a. O. p. 156.

werden sollte, durchaus erklärlich, besonders, wenn man bedenkt, daß auch beim Brenzonigrabmal die Madonna weit mehr von schematischer Faltenbildung aufwies, als der freier behandelte Verkündigungsengel. Vor allen Dingen aber ist das Bild in jeder Hinsicht so einheitlich komponiert, daß man eine Arbeitsteilung nicht erklären könnte. Denn sowohl kompositionell-zeichnerisch als auch in der Farben- und Lichtwirkung ist alles getan, um die Madonna als die Hauptfigur erscheinen zu lassen. Das feine Weiß, daß unten an der Gestalt des heiligen Georg und beim Barte des heiligen Antonius angewandt wurde, dominiert in der oberen Bildhälfte; die gelben und blauen Farben der Kleidung und der Glorie beherrschen das ganze Bild so stark, daß sie das Auge immer wieder von den an sich viel interessanteren Figuren der beiden Heiligen hinaufwandern lassen. Und rein zeichnerisch bildet die Himmelserscheinung so sehr die Spitze der ganzen Komposition und ihren eigentlichen Abschluß, daß sie unmöglich als ein nebensächliches Stück erscheinen kann, das der Meister einem Schüler zur Ausführung überlassen haben könnte. Wie denn überhaupt bei einer Tafel von so kleinen Dimensionen die Teilnahme von Schülerhänden sehr unwahrscheinlich ist. Im Technischen zeigen die beiden Bildhälften keine Unterschiede.

Man erkennt unschwer eine Entwickelung Pisanos von den Fresken am Brenzonigrabmal über die in Sa. Anastasia zu dem Tafelbilde in London. Die Unsicherheit in der Zeichnung und Verkürzung, die starke Vorliebe für geschwungene Gewandsäume, die manchmal etwas ängstliche und unsichere Haltung der Figuren kennzeichnen das erste dieser Werke als das früheste. Alles, was dem folgenden Werke seine Sicherheit und Größe gibt, ist hier aber schon angebahnt und von einem Kopf wie dem des Erzengels zur rechten ist nur noch ein Schritt zu dem des heiligen Georg. Bei diesem nun ist der Künstler ganz frei; alles Schematische ist überwunden, die Figuren stehen in voller selbstverständlicher Kraft da, die

Zeichnung löst die schwierigsten Probleme der Verkürzung und die Perspektive zeigt eine größere Sicherheit. In letzterer Hinsicht gelangt der Künstler auf dem kleinen Bilde in London zu der ihm beschiedenen Vollendung, indem das immer noch vorhandene Mißverhältnis zwischen Figuren und Landschaft so fein versteckt wird, daß selbst unser modernes verwöhntes Auge es übersehen kann. Hier ist aber auch in anderer Hinsicht ein großer Fortschritt zu konstatieren; die Modellierung ist um einen Schritt weiter gekommen und verfügt schon über einen großen Reichtum von Nüancen, ja man könnte fast sagen, daß das Bild schon Atmosphäre hat. Zugleich mit der feineren und reicheren Ausgestaltung der Lichtprobleme schwinden im Laufe der Entwicklung die reliefierten Teile, die beim Brenzonigrabmal so großen Raum einnehmend, im Georgsfresko schon eingeschränkt sind, um im Londoner Bilde sich auf ganz wenige Stücke an der Rüstung des heiligen Georg und am Zaumzeug der Pferde zu beschränken.

Eine Parallele zu diesem Fortschreiten zu immer reicherer Licht- und Schattenskala findet sich in den Medaillen des Künstlers. Die etwas herbe Art der Modellierung repräsentieren die früheren Arbeiten, der Griechenkaiser von 1438 und die nach Hill 1441 entstandenen Medaillen Filippo Maria Viscontis und Francesco Sforzas, während der größte Reichtum der Modellierung in der Ende der vierziger Jahre entstandenen Medaille des Inigo Davalos erreicht ist. Wir dürfen also annehmen, daß die drei beschriebenen Bilder die Entwickelung des Künstlers vom Anfang der dreißiger Jahre bis zur Mitte der vierziger repräsentieren.

In diese Entwicklungsreihe nun lassen sich zwei Porträts einfügen. Sie müssen Pisano auf Grund der bei jenen gesicherten Bildern gewonnenen stilkritischen Merkmale zugeschrieben werden und dürften wohl der letzte Rest einer größeren Reihe solcher Bildnisarbeiten sein. Denn einmal ist anzunehmen, daß der Künstler, der vor allem Maler war und zugleich so

ausgezeichnete und eigenartige Porträtmedaillen schuf, auch öfters zum Pinsel gegriffen haben wird, um die Züge seiner Auftraggeber wiederzugeben. Dann aber zeigen diese beiden Porträts soviel charakteristische und selbstgewonnene Eigenschaften, daß man auf eine ausgedehnte und viel geübte Kunst schließen muß.

Das erste dieser Porträts befindet sich im Louvre[1]). Es kam in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts aus einer Privatsammlung dorthin. Die Zuschreibung wurde zuerst von Venturi in einer kurzen Notiz vom Jahre 1889[2]) versucht, nachdem früher der Name Piero della Francesca genannt zu werden pflegte. Seitdem ist die Bezeichnung Venturis allgemein angenommen worden[3]). Dargestellt ist eine junge Frau in Halbfigur; der Kopf ist im Profil nach links gestellt, der Oberkörper dabei soweit nach vorn gedreht, daß der rechte Arm sichtbar wird. Die Kleidung besteht aus einem roten Untergewand mit breiten geschlossenen Ärmeln und einem weißen mit bunten Borden versehenen Obergewand, dessen bis zur Schulter offene Ärmel im Rücken weit herabfallen und reiche Stickerei tragen. Den Hauptschmuck des Stoffes bildet

[1]) Holz, O, 43×O, 30, erw. 1893 aus der Sammlung Bamberg, Kat. Lafenestre p. 215, № 1422 A.

[2]) Venturi: La scoperta di un ritratto estense del Pisanello. Arch. stor. dell' Arte II, p. 165 (1889) Abb. p. 166.

[3]) Gazette des beaux arts, 3meperiode, tome 10 (1893), Abb. Tafel p. 366 und Text tome 11 (1894), p. 214—18.

Ravaisson: une oeuvre de Pisanello. Revue archéologique, 3me série, tome XXII (1893), p. 1—14 und Abb. Tafel XIV.

Julius von Schlosser in seinem Aufsatz über „Ein veronesisches Bilderbuch" Jahrbuch des A. H. Kaiserhauses, 16 (1895), p. 204.

Venturi a. a. O. I., p. 69, № 4.

Jakobson, Italienische Gemälde im Louvre, Repertorium XXV (1902), p. 272.

Hill a. a. O. p. 70 ff.

eine Vase, deren Henkel mit Ketten versehen sind, ein Emblem, das sich auf einer Medaille Lionello d'Estes von Pisano wiederfindet[1]). Auf die Schulter ist ferner ein Wachholderzweig gestickt. Der lila Gürtel, der beide Gewänder zusammenhält, ist bis dicht unter die Brust hinaufgeschoben. Die Falten beider Gewänder sind dick und laufen in großen röhrenartigen Gebilden parallel hinab, wo die Gürtung und Ärmeleinziehung das motivieren. Die Haartracht erinnert etwas an die der Prinzessin in Fresko zu Sa. Anastasia. Auch hier ist die Stirn durch Entfernung der Haare bis zur Mitte des Schädels ausgedehnt und sind die blonden Haare so um den Hinterkopf geschlungen, daß sie dessen Form vergrößern. Jedoch bildet der Umriß nicht wie dort eine quadratische mützenartige Masse, sondern ragt nach hinten eiförmig über. Ein Band ist um diese Frisur geschlungen und hält sie zusammen[2]). Die Profillinie zeigt ein starkes Überwiegen der beiden oberen Abschnitte; im Verhältnis zu der hohen Stirn und der langen Nase ist das untere Drittel kurz. Zudem weicht das Kinn sehr stark zurück. Wie vorne, so ist auch im Nacken das Haar sehr hoch hinauf weggenommen, beinahe bis zur Mitte des sehr hoch sitzenden Ohres. Die Nackenlinie erhält dadurch und durch das Herabschieben des hinteren Halsausschnittes eine sehr große Ausdehnung. Bei der Rolle, die diese Linie in dem Bilde spielt, setzt offenbar schon eine individuelle Ge-

[1]) In Friedländers Verzeichnis № 16 und № 13 Preuß. Jahrbuch I p. 105 und 104. Abb. bei Venturi. pag. 78 und 79, № 16 und 19; vgl. Hill p. 146 f. Tafel 37 und 38, dasselbe Emblem scheint in der Urkunde Venturi a. a. O. p. 69 gemeint zu sein, wo es sich um die Bezahlung eines Künstlers, der auf ein Gewand von Karminfarbe „Bochili Rami Radici et Anchora" gestickt hatte, handelt.

[2]) Es handelt sich, wie man sich schon an der Hand der Photographien überzeugen kann, in beiden Fällen um das natürliche Haar, nicht um eine darübergezogene Haube, wie fast alle Interpretationen des Bildes annehmen.

schmacksäußerung des Künstlers ein. Wir finden dasselbe Streben bei der Prinzessin in Sa. Anastasia, bei dem Verkündigungsengel in San Fermo und selbst bei dem heiligen Georg auf dem kleinen Londoner Bilde. Der Künstler hat offenbar überall die wichtige Funktion des Nackens, die sich in dieser straffen, leichtgeschwungenen Linie ausspricht, betonen wollen; zugleich aber erreicht er einen Eindruck von Stolz, der sowohl diesem Porträt als den beiden Heiligen sehr wohl ansteht. Auch in der Profillinie finden sich Eigenheiten, die den Stil Pisanos zeigen und Analogien in dem Kopfe der Prinzessin haben. Zwar die Wölbung der Stirn folgt beim Porträt dem Naturvorbilde und hat nicht jene spezifisch gotische Rundung, die dort zu finden ist. Aber die Geschlossenheit der ganzen Linie ist beiden Werken gemeinsam. Die Einsattelung am oberen Nasenansatz scheint absichtlich stark verwischt zu sein, die Nasenspitze ist gerundet, der Übergang von der Nase zur Oberlippe weich gebildet, wenn er auch nicht jene ausgeglichene Kurve zeigt, die bei dem Idealkopf so eigentümlich wirkt. Das Straffe der Partie über dem Munde entspricht sich aber wieder genau bei beiden Darstellungen. Der Mund zeigt eine Bildung, die durchaus porträtmäßig wirkt. Die Oberlippe ist knapp und fast hart, die Unterlippe stark vorgewölbt, ohne wulstig zu sein. Die erwähnte hohe Stellung des Ohrs scheint eine Eigentümlichkeit der Dargestellten zu sein, seine Bildung zeigt die bei fast allen Werken Pisanos wiederkehrende starke Erweiterung der Ohrmuschelöffnung. Vermischen sich bei all diesen Einzelheiten Züge der Naturvorlage mit stilisierenden Eigentümlichkeiten des Künstlers, so zeigt die Bildung des Auges offenbar eine Form, die in der Natur ganz unmöglich ist und vollständig auf Kosten des Malers gesetzt werden muß. Die Augenhöhle ist von ungewöhnlicher Höhe und wird oben von einem hochgeschwungenen Brauenbogen begrenzt. Die Haut hängt über der Augenöffnung nur wenig herab. Diese ist unnatürlich klein, das obere Lid ist sehr schmal und setzt

sich nach oben unsicher ab, während das untere unmerklich in die Wange verläuft. Charakteristisch ist wie beim oberen Lide der Lidrand weit vorspringt, eine Eigentümlichkeit, die sich bei den gesicherten Werken immer wieder findet. Der Augapfel ist sehr klein, ganz flach, ohne merkliche Wölbung. Die Profilzeichnung des Auges hat leichte Zeichenfehler, die den auf dem Werke in San Fermo in noch stärkerem Maße vorhandenen entsprechen.

Der plastische Gesamteindruck des Bildes ist dem einer Medaille sehr ähnlich. Der Kopf ist fast gar nicht vertieft, sondern in seiner Profilstellung in der Ebene ausgebreitet. Er kontrastiert durch seine große helle Fläche mit dem Laubhintergrund, der rund um den Kopf eine besonders dunkle und tiefe Färbung erhalten hat. Durch diesen starken Gegensatz werden die leichten Modellierungen der Fläche fast ganz übertönt. Sie sind aber vorhanden und zeigen eine große Feinheit in ihrer höchst sparsamen strichelnden Anwendung. Das Licht kommt von vorne, der Nacken ist ein wenig beschattet. Ganz zart sind der Absatz des Kinnladenknochens, die Mundwinkel und der innere Augenwinkel sowie einige andere Teile durch Schatten ausgezeichnet. Selbst die tiefe Höhle des Ohres ist wieder nur vorsichtig verdunkelt, die Ohrgangöffnung überhaupt unterdrückt. Von irgend einer Hell-Dunkelwirkung ist nirgends etwas zu spüren. Alle Schattierungen dienen vielmehr nur zur Verdeutlichung des Gegenständlichen.

Das Fehlen der malerischen Tiefenwirkung findet sich auch beim Hintergrunde. Er wird von dichten Laubmassen gebildet, über denen der blaue Himmel sichtbar wird, der auch durch zwei Lücken rechts und links hindurchschimmert. Man muß genau zwischen der dunklen Folie und den darauf gesetzten einzelnen Zweigen unterscheiden. Die erstere ist nichts als eine am Rande blattartig ausgezackte neutrale Fläche, die wie eine Kulisse die Luft durchschneidet und die Sphäre des Bildes nach hinten abschließt. Die davorgesetzten Zweige von

Nelkenstauden und Akeleipflanzen dagegen sind sorgfältig nach Naturstudien mit genauer Beobachtung der Pflanzenstruktur, das Vor- und Zurück der Verzweigungen und der Licht- und Schattenpartien dargestellt. Die hellrosa Blüten der Nelken und die schönen lila der Akelei zeigen so kräftig aufgefaßt, wie wir das so früh nur bei Pisano finden, die ihnen eigenen charakteristischen Formen und Oberflächenbildungen: das saftig Geschlossene und Zusammengefügte der Blumen und ihre bewegliche Anheftung an den Stengel bei den Akeleien, — die starren Formen von Stengel und Kelch und die leicht zu lösenden Verbindungen der Blütenblätter bei den Nelken. Die raumabschließende Art des Grundes und die kluge und aufmerksame Durchbildung der Einzelform war besonders bei den frühen Werken in San Fermo und Sa. Anastasia in ganz ähnlicher Weise vorhanden.

Im farbigen Gesamteindruck überwiegt das Gedämpfte vornehmer Geschlossenheit bei aller Pracht. Kopf und Gewand dominieren mit Weiß und Hellrosa; das schöne Zinnoberrot der Unterärmel wiederholt das Rosa in tieferer Nuance und größerer Sättigung, ohne es zu übertönen. Selbst das zarte Lila des Gürtels verträgt die Nachbarschaft der soviel intensiveren Farbe, weil diese überall schon die Lichter des Gewandes färbt. Letztere zeigen das beim Werke in San Fermo beobachtete Streben der Farbenvereinheitlichung, indem sie die beiden Hauptfarben der Gewandung annehmen, hellrot und lila, das sich dann in den Blumen wiederfindet. Diese halten der Pracht jenes Zinnoberrots in ihren leuchtenden Farben das Gegengewicht, während der grüne Hintergrund, die günstigste Folie für das Rot bildet. Das Blau des Himmels spielt nur eine geringe Rolle. Die bunteren Farben sind in die Peripherie verwiesen, und der Kopf bildet in seinem gleichmäßigen etwas verschleierten Rosa einen ruhigen Zentralpunkt, in dessen Nähe die Blumen durch dunklere Färbung ein wenig ihrer Pracht entkleidet sind.

Die im Laufe dieser Untersuchung hervorgehobenen Analogien weisen das Bild mit Sicherheit in das Werk Pisanos, und zwar in die dreißiger Jahre. Die volle Beherrschung der Zeichnung und Modellierung, die die Malereien in Sa. Anastasia auszeichnet, ist noch nicht erreicht. Viele Berührungspunkte in der Auffassung des Kopfes und in der Raumdarstellung weisen aber in deren Nähe. Die Unsicherheiten, die sich beim Werke in San Fermo bemerkbar machten, sind hier noch nicht ganz überwunden, aber doch bedeutend abgeschwächt, so daß eine Datierung nach diesem Werk gefordert ist.

Diese Datierung wird noch durch ein rein historisches Moment bestätigt. Wie nämlich Hill[1]) nachgewiesen hat, muß die Dargestellte als Ginevra d'Este angesprochen werden. Das war eine Schwester Lionellos, die 1419 geboren wurde, 1434 Sigismondo Malatesta heiratete und 1440 starb. Die Wiederkehr der impresa Lionellos ließ schon früher auf ein Mitglied seiner Familie schließen. Der Wachholderzweig, italienisch ginevro, führte zur Identifikation der Persönlichkeit[2]). Gestützt wird diese dann noch durch gewisse Ähnlichkeiten der Dargestellten mit Lionello d'Este, die besonders in der Mundpartie und in der Schädelbildung nachzuweisen sind. Die Dargestellte ist offenbar in einem Alter, das die Datierung in die Zeit um 1435 oder danach erlaubt. In diese Zeit wies sie auch die stilkritische Untersuchung.

Das andere der erwähnten Bildnisse befindet sich im Museum in Bergamo[3]), wohin es aus der Sammlung Mo-

[1]) Burlington Magazine. V (04) p. 408 ff. Hill: Pisanello, pag. 72 ff.

[2]) Zur Anwendung des Wachholders als Symbol für den Namen vgl. Bode, Zuschrift f. bild. Kunst 14 (1903), p. 274 f.

[3]) Holz 0,20×0,30.

relli kam. Sein früherer Besitzer hat als erster die Zuschreibung an Pisano ausgesprochen [1]).

Die Züge des im Profil Dargestellten sind die aus den Medaillen wohlbekannten des Lionello d'Este. Am nächsten steht das Bild der Hochzeitsmedaille von 1444, die auf der Rückseite die Allegorie des von Amor gebändigten Löwen trägt [2]). Unschwer erkennt man das Profil des Fürsten wieder; die starke Bildung der Polster über den Augen, der scharfe Absatz darunter, die charakteristische Nase mit dem zweifach geschwungenen Rücken und der kurzen Spitze, die knappe Oberlippe und die sinnlichweiche, weit vorgeschobene Unterlippe, endlich das gerundete energische Kinn. Schädelbildung und Haartracht kehren ebenso wieder, wie die charakteristische Form des Ohres.

In der Durchführung dieser Teile wie in der Auffassung der Persönlichkeit zeigen sich aber starke Verschiedenheiten. Um einen Maßstab dafür zu erhalten, wie weit der Künstler Porträts derselben Personen zu varieren pflegte, sind einige Medaillen Lionellos miteinander zu vergleichen. Dabei zeigten sich starke Unterschiede. In der Medaille, die auf der Vorderseite das nach rechts gewandte Profil, auf der Rückseite das von Schrift und Lorbeerzweigen umgebene Emblem der drei kombinierten Kinderköpfe zeigt,[3]) ist durch Übertreibung der dicken Lippen, durch starke Vertiefung der Höhle unter denselben und Verstärkung des Kinnes durch Vergröberung der Nase und durch größere Konkavität der Stirne, mit welchen Einzelzügen sich die starre Haltung des etwas zurückgeworfenen Kopfes vereinigt, ein Eindruck von wilder Grausamkeit und brutaler Sinnlichkeit hervorgerufen. Der Kopf ruht schwer

---

1) cf. Frizzoni: La Gallerie Morelli in Bergamo, Bergamo 1892 p. 4 f. und Taf. II. Auf der Rückseite findet sich ferner der Zettel der Sammlung Costabile in Ferrara mit den Buchstaben C. G. B. C.

2) Venturi № 17. Hill p. 148, Taf. 39.

3) Venturi 13 und 14. Hill p. 144, Taf. 35.

und derb auf der Fläche, so daß unvermittelte Schatten entstehen, das Ohr ist aus dicken, wenig artikulierten Knorpeln gebildet, das Haar liegt in ungegliederten von einander scharf abgesetzten Zotteln. Im Vergleich zu dieser Medaille ist jene, die den vollen Titel des Herzogs in geschlossener Folge der Worte trägt[1]), viel vergeistigter. Die Züge verraten Schärfe und Feinheit des Denkens bei starker Entschlußfähigkeit. Die derbe Bildung von Nase und Lippen ist einer sehr durchgebildeten gewichen, das Kinn hat eine gefällige Rundung angenommen, die Stirn ist fast gerade. Auch hier entspricht dem Gegenständlichen das Technische: die Modellierung ist stark nuanciert, das Haar lockt sich leicht und elegant. Und noch eine neue Variation bietet die obenerwähnte Hochzeitsmedaille. Die Züge sind denen der letztbesprochenen sehr ähnlich, nur in den Mund ist mehr Weichheit, mehr Liebenswürdigkeit gelegt[2]). Entscheidend ist hier aber für die psychologische Auffassung die Haltung. Das Unnahbare ist gewichen, stolze Offenheit paart sich mit wohlwollender Empfänglichkeit des Geistes. Der starre Nacken hat mehr Beweglichkeit bekommen, der Kopf vermag sich zu neigen und zu drehen.

Allen diesen Medaillen entgegen zeigt nun das Porträt eine eigene Auffassung. Die Stirn ist gar nicht mehr konkav, sondern neigt zur konvexen Bildung, die noch durch die Abschwächung der Fettpolster über den Augen unterstützt wird, die Bildung der Nase ist feiner, die Spitze sehr subtil ausgebildet. Die Lippen, besonders die untere, sind stärker vorgeschoben, ohne dabei wulstiger zu werden als auf der Hochzeitsmedaille. Die energische Bildung des Kinns ist abgeschwächt. Dadurch kommt ein Zug von Eigensinn in das Gesicht. Die

[1]) Venturi № 18 und 19. Hill p. 146, Taf. 38.

[2]) Das Berliner Exemplar dieser Medaille, meines Wissens das beste uns erhaltene, ist zwar stark abgerieben. Man kann aber doch noch leicht den ursprünglichen Eindruck rekonstruieren.

Haltung des Kopfes aber und der Blick der Augen verraten Mißtrauen und Beobachtungsgabe.

Scheint also die Auffassung eine starke künstlerische Gestaltungskraft zu bekunden, so weist andererseits die malerische Ausführung deutlich auf Pisanello hin. Die Neigung, das Profil auf einen räumlich neutralen Grund zu setzen, fand sich bei allen Werken wieder mit der einzigen Ausnahme des offenbar sehr späten Werks in London. Die Art dieses Grundes entspricht der auf den Werken in Sa. Anastasia und in Paris. Es zeigt sich aber beiden gegenüber eine mehr malerische Auffassung der Blumen, die nicht so sehr auf den Grund aufgesetzt, teppichartige Wirkung haben, als vielmehr aus der Masse des Blattwerks hervorblicken wie leuchtende Farbflecken. Es sind dunkelrote Rosen. Die Bildung des einzelnen Pflanzenorganismus hat immer noch dieselbe Sicherheit des Naturstudiums. Besonders fein ist die Abtönung der Blumenblätter zum Kelche hin gelungen, und von überzeugendster Wirkung ist der Gegensatz zwischen der sich lösenden Bildung der erblühten Rose und der gespannten Geschlossenheit der Knospe. Die Gewandung ist wieder reich und farbig im Wechsel von Brokat und tiefrotem schweren Stoff[1]). Auch der Kopf hat eine warme Färbung, auf Wangen und Stirn rötlich, nach dem Nacken und den Schläfen zu etwas weißlich. Das Haar ist von schöner dunkelblonder Färbung. Seine stark gekrausten und verschieden gelagerten Locken sind mit viel Kunst und Ueberlegung zu einer einheitlich wirkenden Masse stilisiert. Die Freude an der Zeittracht, die bestrebt ist, den Hinterkopf

[1]) Es ist die bekannte Tracht des 2. Viertels des 15. Jahrhunderts, die aus einem sehr breiten Wams mit nach unten breiter werdenden Ärmeln und anschließendem Stehkragen besteht, über das man ein engeres und an den Seiten offenes ärmelloses Jäckchen gürtete, so daß das Untergewand an Hals, Armen und Seiten sichtbar blieb. Das Untergewand besteht bei diesem Bilde aus Brokatstoff, das Obergewand aus rotem Samt mit reichem Besatz.

möglichst zu vergrößern, kehrt auch hier wieder[1]). Die ungewöhnliche Form des Ohres scheint dem Dargestellten eigen gewesen zu sein, das Betonen der großen Muschelöffnung fand sich allerdings bei den meisten Werken Pisanos. Seine Neigung, das Ohr in die Fläche zu drücken, läßt ihn die Höhlungen ganz flach, die Wände sehr dünn gestalten und die Gehörgangöffnung ganz wie bei dem besprochenen weiblichen Bildnis unterdrücken[2]). Die Schattengebung dient hier wie dort nur zur Modellierung. Eine räumliche Wirkung ist nicht angestrebt, sondern der Kopf erscheint wieder analog einem Flachrelief. Trotzdem sind die Schatten tiefer und entschiedener und erreichen im sehr kleinen Auge oder um die Nasenflügel eine Wirkung, die sich schon einer malerischen Lichtführung nähert. Das entspricht durchaus der Auffassung des Hintergrundes. Die technische Ausführung des Kopfes zeigt das vorsichtige Stricheln, und zwar hier mit sehr dünner Farbe[3]). Sie erreicht bei diesem Bilde eine hohe Reife, bei der nicht nur die feinsten Nuancen des Hell und Dunkel, sondern auch die Farbe und Oberflächenbeschaffenheit in ihren zartesten Übergängen charakterisiert wird. Man mag daneben ein florentinisches Porträt der gleichen Zeit betrachten, um über das Charakteristische Pisanoscher Malerei klar zu werden.

Trotz der fortgeschrittenen Modellierung der Flächen behält die Profillinie auch bei dem Porträt Lionellos eine große

[1]) Das oberste Stück des Scheitels ist übrigens mit einem 1,5 cm breiten Streifen am oberen Bildrand ergänzt. Die Begrenzung der Haarmasse an Schläfen und Nacken war einst weicher und weniger schematisch geführt: sie hat erst durch Restauration ihre jetzige Form erhalten.

[2]) Das Ohr ist etwas retouchiert.

[3]) Man kann an einigen Stellen die Vorzeichnung durchschimmern sehen, z. B. am Rande der Oberlippe. An anderen Stellen dagegen ist die weiße Farbe zusammengelaufen und trüb geworden. Der Hintergrund ist stark nachgedunkelt.

Bedeutung. Ihre Ausdrucksfähigkeit erscheint sogar gegenüber dem Bilde seiner Schwester bei gleicher Grundlage gesteigert. Das Starre der Stirnlinie erhält über und zwischen den Augen mehr Beweglichkeit, der Nasenrücken ist scharf und hart, die Spitze wieder weicher und sanft gerundet. Die Partie zwischen Nase und Mund hängt im rechten Winkel herab, die Lippenkontur ist elastisch geschwungen, die Kinnlinie verläuft in harter, das Unbewegliche ausdrückender Kontur. Mit der das Schlaffe ausdrückenden Führung der Halslinie kontrastiert die starre ungebrochene in leicht geschwungenem Bogen verlaufende Nackenlinie. Überall ist also die Umrißlinie in weitgehendster Weise durchgebildet.

Die Vergleichung mit den früheren Bildern zeigt, daß das Porträt Lionellos auf denselben Grundprinzipien der Auffassung und malerischen Darstellung beruht, und daß die Verschiedenheiten nicht die Grenzen überschreiten, die der Entwicklungsfähigkeit desselben Künstlers gesteckt zu sein pflegen. Zur Datierung ist das Londoner Visionsbild heranzuziehen. Die ausgedehnte Skala des Helldunkels, die größere Beweglichkeit der Linienführung, finden sich dort wieder, und zwar in stärkerem Masse. Und noch ein wichtiges Element weist Verwandtschaft mit dem Spätwerk auf. Bei den früheren Werken in San Fermo und in Sa. Anastasia sowie beim Ginevra-Porträt, nämlich findet sich die strichelnde, fein modellierende Art sowohl bei Gesichtsbehandlung als auch bei der Gewandmalerei und überhaupt bei der Darstellung aller lebloſen Dinge. Das ist beim Fresko um so merkwürdiger, als das Tupfen dieser Technik offenbar widerspricht. Beim Londoner Bilde ist diese etwas schematische Art ganz aufgegeben und die Malerei vielmehr der Verschiedenheit der Gegenstände angepaßt. Und das findet sich auch beim Lionelloporträt. Das rote Gewand ist mit breitem Pinsel in Schatten- und Lichtpartien heruntergestrichen, der Brokat ist hart und prächtig modelliert, das Gesicht dagegen mit aller Feinheit ausgestrichelt und wiederum

anders als die mit flammenartig aufgesetzten, feinen Linien gemalten Rosen des Hintergrundes. Dadurch erscheint der Kopf mehr von seiner Umgebung losgelöst und wird viel stärker und durch ganz andere Mittel zum Zentrum der Aufmerksamkeit gemacht, als das beim Ginevraporträt zu beobachten ist. Unterstützt wird diese Konzentration beim Lionellobildnis noch durch die Art des Ausschnitts, bei dem vom Körper weniger und dieses Wenige in geschlossener Masse gegeben wird. Man wird also nicht fehlgehen, wenn man den Lionello in die Nähe des Visionsbildes setzt. Ob er aber früher oder später entstanden ist läßt sich bei der Verschiedenheit des Gegenstandes kaum entscheiden.

Sehr verlockend erscheint die Identifizierung unseres Bildes mit einem von dem Dichter Ulixes erwähnten Porträt Lionellos. Dieser Zeitgenosse Pisanos [1]) erzählt in einem Sonnett, Jacopo Bellini habe 1441 im Wettstreit mit unserem Maler den Fürsten gemalt und den Preis davongetragen. Nun sind aber derartige Künstlerlegenden bekanntlich nie ganz ernst zu nehmen. Und selbst, wenn man diese für authentisch halten und schließen will, daß Pisano 1441 ein Porträt des Markgrafen malte, so ist doch kein Anhalt dafür vorhanden, daß gerade das erhaltene Bild jenes vom Dichter gemeinte sein muß. Denn wie schon Hill bemerkt, dürfte diese Aufgabe Pisano mehr als einmal gestellt worden sein. [2])

Außer diesen beiden Porträts können Pisano keine weiteren Bilder zugeschrieben werden. Denn der heilige Eustachius, der in London neben dem kleinen Madonnenbilde hängt, ist nicht von seiner Hand. [3])

---

[1]) Siehe Venturi a. a. O., p. 46 f.

[2]) Die Provenienz des Bildes gibt für diese Frage keinerlei Anhalt. Es stammt aus der Galerie Giov. Batt. Costabile in Ferrara, wie der Zettel mit den Buchstaben C. G. B. C. auf der Rückseite beweist.

[3]) London Nat. Gal. Nr. 1436. Tempera auf Holzgrund.

Auf der kleinen Holztafel ist der Heilige zu Pferde auf der Jagd dargestellt, wie er plötzlich das Kruzifix auf der Stirn des wunderbaren Hirsches erblickt. Der Reiter und das verfolgte sich jetzt umwendende Tier sind einander recht unbeholfen gegenübergestellt und zeigen keinerlei Verschiebung zur Bildebene. Der Hirsch steht etwas erhöht da und blickt dem Jäger ruhig entgegen. Dieser erhebt die Hand erstaunt, während sein Roß scheu vor dem Wunder zurückweicht. Die umgebende Landschaft ist von einer Unmenge Getier erfüllt, den Jäger umgibt eine Meute von sieben Hunden. Schon die übergroße Fülle macht das Bild verdächtig. Die höchst unsichere Darstellung der Landschaft, die nach hinten ohne Überschneidung durch Baumkronen stark ansteigt und die ungewandte Komposition könnten allenfalls erklärt werden, wenn man das Bild als ein Frühwerk ansehen dürfte. Dem widerspricht aber die höchst fortgeschrittene Darstellung der Tiere und der Typus des Jägers, der dem heiligen Georg in London viel näher steht als den früheren Werken Pisanos und in der Zeichnung eine Sicherheit hat, die noch dem Werk in San Fermo fehlt. Diese erlernte Sicherheit paart sich wiederum mit einer erstaunlichen Gefühllosigkeit für den Stoffcharakter der Dinge; das kann man besonders an leblosen Gegenständen, wie Gewandung, Zaumzeug und Vegetation beobachten. So erscheint z. B. der Ärmel am Gewande des Heiligen als eine ganz bedeutungslose Draperie, der untere Teil seines Rockes fällt wie ein Brett herab und zeigt nichts von der wohlverstandenen Bewegung, die solchen Dingen auf allen beglaubigten Bildern und Medaillen Pisanos eigen zu sein pflegt; der Riemen, an dem das Jagdhorn hängt, ist ebenso hart und starr, wie das Zaumzeug des Pferdes. Das Pferd dokumentiert sich als eine Verallgemeinerung der höchst individuellen Pferde Pisanos; es zeigt mehr elegante als kräftige Bildung der Konturen und eine nur erlernte, nicht empfundene Art der Modellierung. Ebenso zeigen sich in der Landschaft Züge,

die Pisanos durchaus unwürdig sind. Er weiß bei aller Feinheit der Ausführung in der Wirkung schließlich durch die Sicherheit der Auffassung immer einen Eindruck von Größe hervorzurufen; hier ist das Gegenteil der Fall: die Pflanzen erscheinen zierlich, aber bei näherem Zusehen bemerkt man, daß dieser Eindruck auf grober Täuschung beruht, indem die Ausführung durchaus roh und flüchtig ist und auf keinerlei unmittelbarer Kenntnis der darzustellenden Dinge beruht. Und wie bei dem Pferde, so zeigt sich bei den Hunden, daß hier eine Hand tätig war, die fremde Motive verwertet, keine eigenen schafft. Denn diese Tiere haben nichts von dem Nervösen und Lebhaften, das in Sa. Anastasia so deutlich zu Tage tritt nnd zeigen eine sehr oberflächliche Vermischung der mittelalterlich-konventionellen Motive mit äußerlich übernommenen Elementen des neuen, bei Pisano zu beobachtenden Stils. Und wenn so in Formgebung und Ausführung dies Werk hinter allen beglaubigten Arbeiten so weit zurückbleibt, daß eine Urheberschaft Pisanos unmöglich erscheint, so muß die Betrachtung der Farbenkomposition des Bildes jede Möglichkeit einer Zuschreibung ausschließen. Denn bei allen erhaltenen Malereien dokumentiert sich bei Pisano ein so feines Empfinden für farbige Wirkungen, daß dieses als ein integrierender Teil seiner Begabung anzusehen ist, nicht als etwas, das erst gelernt oder erworben wurde, sondern als eine Fähigkeit, die sich schon bei den frühesten Werken bemerkbar gemacht haben muß. Und nun finden sich gerade in der Farbe bei dem Londoner Bilde die unangenehmsten Kontraste, so z. B. zwischen dem Blau des Turbans und dem knallig derben Gold des Rockes beim Reiter. Es fehlen vollständig die lichten und leichten Töne, und die ungedämpften Lokalfarben erscheinen wie Flecken auf der toten Gesamtfläche des Bildes. Eine besonders auffallende Farbe zeigt das Gesicht des Heiligen, ein schweres zähes Rot, das neben dem feinen zarten Inkarnat der echten Bilder roh und grob wirkt.

Und somit können wir wohl als sicher annehmen, daß hier die Arbeit eines Nachahmers vorliegt, der Züge seines Vorbildes, ja ganze Figuren aus seinen Werken entlehnte [1]), aber nicht imstande war, die höheren künstlerischen Werte zu verstehen und aus den übernommenen Einzelheiten wieder ein Ganzes zu machen.

Bleibt dieses Bild historisch durchaus in den Grenzen stehen, die Pisanos Kunst gesteckt waren, so geht ein anderes in Berlin weit über das hinaus, was er je erreicht hat, nicht zwar an Intensität der Auffassung und Sicherheit der Zeichnung, wohl aber an Fülle der malerischen und zeichnerischen Mittel [2]). Auf einer runden Holztafel ist die Anbetung der Könige dargestellt; sie nimmt den Vordergrund ein mit ihrer großen Fülle von Reitern und Knappen, Rittern und Königen und den Gestalten des heiligen Elternpaares und des Christkindes. Die Trachten der weltlichen Personen sind die bei Pisano üblichen, weite modische Röcke mit langen Hängeärmeln, hohe Mützen; das Motiv der beiden verkürzt gesehenen Pferde kehrt wieder; und wenn nicht die sehr summarische fleckenhaft arbeitende Modellierung und die trübe, schmutzige Farbe dem widersprächen, könnte man sehr wohl an die Zeit denken, in der Pisano lebte, ja vielleicht ein Werk von ihm in dem Bilde sehen. Unmöglich aber wird eine solche Datierung, wenn man die Landschaft des Hintergrundes betrachtet. Sie stellt ein breites Gebirgstal dar, von sanft ansteigenden bewachsenen Höhen links, von schroffen Felsen rechts begrenzt, ein Weg schlängelt sich hindurch, weiter zurück wird ein Gebirgssee sichtbar, an dessen Ufer ein Kastell steht. Auf den grünen Wiesen weiden Schafherden, in der Luft tummeln sich verschiedene Vögel. Daß die Landschaft ein oberitalienisches Motiv aus den Alpen darstellt, ist längst erkannt worden. Das kann aber ebensowenig für die Zuschreibung an

---

[1]) Tiere dieses Bildes finden sich auf Zeichnungen des Codex Vallardi; siehe weiter unten im Katalog.

[2]) Berlin 95 A., auf Pappelholz, rund 0,84.

Pisano ausschlaggebend sein, wie das Vorkommen eines Galgens mit Erhängten, einer Wiederholung des Motivs in dem Georgsfresko. Denn die Anordnung der Landschaft wie ihre perspektivische Ausgestaltung widerspricht allem, was bei Pisano zu finden ist und weist entschieden auf eine reifere Entwicklungsstufe. Einesteils ist sie ganz einheitlich gestaltet, eine Gesamtansicht, nicht eine Zusammenstellung einzelner Motive; das Unterbrechen der linearen Vertiefung durch vorgeschobene Kulissen und Versatzstücke ist vermieden, und der Schauplatz der ganzen Darstellung läuft von vorne bis hinten in einem Zuge durch. Das ist ohne weitgehende Kenntnisse in der Linearperspektive nicht wohl zu erklären. Gesetzt aber auch, man wollte annehmen, daß Pisano im Alter noch einen solchen Sprung in seiner Entwicklung gemacht haben könne, so muß eine Analyse der Einzelheiten lehren, daß hier seine Hand nicht gearbeitet hat. Denn Faltenmotive wie die der Madonna und des knienden Königs in ihren schlaff-geschwungenen Zügen oder Formen wie die Pferde, die alle Wucht derartiger Dinge bei Pisano gegen eine äußerliche Schwere bei ziemlich kraftloser Ausgestaltung eingetauscht haben, sind seinem Stil ebenso fremd, wie all diese Köpfe mit den unvermittelten Übergängen von Hell zu Dunkel und der manieristisch sichern Lagerung und Ausführung der Züge. Man wird also auch dieses Bild aus dem Werk des Pisano streichen müssen und es einem späteren Nachahmer geben. Und in der Ausgestaltung der Landschaft wie in der Bildung der Figuren, besonders der Madonna, wird sich ein Zusammenhang mit florentinischer Kunst nicht gut leugnen lassen, sei es nun, daß ein Oberitaliener von Toscana aus Einflüsse erfuhr, oder ein Toscaner Reste seiner heimischen Kunstübung nach Oberitalien mitbrachte [1]).

Außer den genannten Bildern finden sich in Venturis Verzeichnis noch mehrere Werke angeführt, die er dubitativ

[1]) Für den toskanischen Kunstcharakter tritt u. a. Frizzoni ein.

dem Pisanello gibt. Es sind das die Madonna mit dem Rebhuhn der Veroneser Galerie, die Madonna im Rosengarten derselben Sammlung, die Fresken der Torrigiani-Kapelle bei San Eustorgio zu Mailand[1]) und acht kleine Tafeln in der Communale zu Perugia. Die Werke in Perugia und Mailand gehören der umbrischen bezw. der mailändischen Schule an, wie schon Hill[2]) und vor ihm andere bemerkt haben. Die Madonna im Rosengarten wird jetzt fast allgemein, aber wohl zu unrecht, dem Stefano da Zevio gegeben[3]). Für Pisano ist sie jedenfalls in der Technik viel zu grob, in der Farbe zu bunt und in der Zeichnung zu roh und unsicher. Viel näher steht ihm die kleine Madonna mit dem Rebhuhn[4]). Die feine strichelnde Technik, die Art der Modellierung entsprechen seinen Gewohnheiten, der Stil der Gewandung sowohl wie der Körperformen (das schmale Gesicht der Madonna mit der kurzen Nase und der gewölbten Stirn, die zarten, langen Finger) kommt ihm sehr nahe; die Anordnung im Raum, wie die Anbringung von tüchtig gezeichneten Vögeln im Laubwerk des Hintergrundes erinnern an seine gesicherten Bilder. Dinge jedoch, wie die beiden krönenden Engel zeigen abweichende Züge, und die unverstandene Körperbildung bei der Madonna sowohl wie bei dem Kinde, soweit sie sich bei dem stark übermalten Werke beurteilen läßt, verbietet in dem Werke mehr als die Arbeit eines unmittelbaren Schülers zu sehen. Die Zuschreibung an Stefano da Zevio ist jedoch unhaltbar[5]).

---

[1]) Venturi a. a. O. p. 70, № 2–5 der zugeschriebenen Werke.

[2]) Hill a. a. O. p. 129 ff. und Hill a. a. O. p. 219 f.

[3]) Verona Gal. № 359. Zuletzt von Berenson: North Italian painters. London 1907 p. 303.

[4]) Verona Gal. № 90.

[5]) Zuletzt von Berenson versucht a. a. O. p. 303.

Die Zeichnungen.

Bei der Untersuchung der Bilder Pisanos ergab sich, daß er ein Künstler ist, der sich nicht auf das Variieren überlieferter Typen beschränkt, sondern neue einführt, die er aus dem selbständigen Studium der Natur gewonnen hat. Das ist natürlich nicht so zu verstehen, als hätte er plötzlich von vorne angefangen. Auch er hat wie jeder Künstler einen zeitlich und örtlich bedingten Stil, der seine Arbeitsweise mitbestimmt. Aber der persönliche Anteil an der Entstehung des Kunstwerkes spielt bei ihm doch eine wesentlich stärkere Rolle, als in der kurz vorhergehenden Zeit und bei den meisten seiner Zeitgenossen. Dieser Tatsache entspricht der Charakter seiner Zeichnungen. Es sind fast nur Einzelstudien, denen man es ansieht, daß sie zum großen Teile vor der Natur entstanden sind. Kompositionsstudien, wie sie im 14. Jahrhundert die Regel waren, sind nur wenige Mal vertreten. Die Aufgabe beschränkt sich eben nicht mehr auf das Hin- und Herschieben überlieferter Gestalten.

Man scheint früh damit begonnen zu haben, die Zeichnungen Pisanos zu sammeln. Der Anonimo Morelliano erwähnt im 16. Jahrhundert in einer Privatsammlung Paduas eine Zeichnung, die nach der Beschreibung nur von unserm Pisano sein kann.[1])

[1]) Die Stelle heißt (ed. Frimmel in Kunsthistorische Quellenschriften N. F. Bd. I. 1896. p. 30) „in casa de M . . . . da Stra

In den folgenden Jahrhunderten, in denen das Interesse für ältere Kunststufen im allgemeinen abnahm und so viel wertvolles Material zu Grunde ging, ist auch die Kenntnis der Zeichnungen Pisanos verloren gegangen. Als der Louvre 1856 einen Sammelband oberitalienischer Zeichnungen, den Codex Vallardi, in Mailand erwarb,[1]) galten alle darin enthaltenen Blätter als Arbeiten Leonardo da Vincis. Sehr bald aber erkannte man, daß diese Bestimmung nur bei einem kleinen Teil richtig ist und daß mehrere Zeichnungen ganz unverkennbare Verwandschaft mit den Gemälden und Medaillen Pisanos haben.[2]) Seitdem hat man sich daran gewöhnt, alle Zeichnungen dieses Sammelbandes — denn es handelt sich durchaus nicht um ein einheitliches Skizzenbuch — die nicht offenbar Lionardesken Charakter zeigen, für Arbeiten des Veroneser Malers anzusehen.[3]) Ist es aber schon an sich unwahr-

---

mercadante de panni la carta de cauretto cun li molti anemali coloriti fu de mano del (Zuan) Pisano. Das Zuan ist im Manuskript wieder gestrichen, ein Beweis, daß es sich keinesfalls um Giovanni Pisano handeln kann.

[1]) Erworben im März 1856 (siehe Reiset, Gazette des beaux Arts 2. 15. (1877) p. 119 ff) von G. Vallardi, der im Jahre vorher einen Katalog mit dem Titel: Disegni di Leonardo da Vinci posseduti da G. V., Mailand 1855" publiziert hatte, worin er erklärt, die Zeichnungen 1829 von einer Adelsfamilie in Piacenza erworben zu haben. Im folgenden ist Codex Vallardi „C. V." abgekürzt.

[2]) Zuerst machte darauf aufmerksam Reiset in der G. d. b. Arts 2. 15 (1877) p. 119 und Both de Tauzia Notice des dessins de la Coll. His de la Salle, exposées au Louvre. Paris 1881, p. 58.

[3]) Die ersten umfassenden Untersuchungen des C. V. nahm Alois Heiß vor, als er 1881 für den 1. Bd. seines Sammelwerkes „Les medailleurs de la Renaissance" Paris Rothschild 1881 ff., alle Zeichnungen herausfuchte, die mit Pisanos Medaillen zusammenhängen können, und zugleich ließ Both de Tauzia einen Aufsatz über die Zeichnungen in L'art (XXVIII 1882 p. 221 ff.) erscheinen. Neue Untersuchungen gab Gruyer in der G. d. b. A. 3, X—XII

scheinlich, daß ein derartiger Sammelband nur Arbeiten zweier Künstler erthalten soll, so ergibt sich bei genauer Stilvergleichung sehr bald, daß es sich um eine ganze Reihe unterschiedlicher Hände handelt. Bei den Lionardesken Arbeiten ist die Trennung längst vollzogen. Hier soll versucht werden, sie auch bei den andern durchzuführen.

Die stilkritische Behandlung von Zeichnungen hat mit sehr viel mehr Variationen zu rechnen, als die von alten Bildern es zu tun braucht. Die Vergleichung flüchtig angelegter und durchgeführter Arbeiten bietet noch die geringeren Schwierigkeiten. Denn ein ernsthaft arbeitender Künstler korrigiert eben seine Zeichnung, wenn sie seinen Intentionen nicht entspricht. Größeren Hindernissen begegnet die Vergleichung von Arbeiten, die ganz verschiedene Zwecke verfolgen. Die Bedingungen für eine Bewegungsstudie sind ganz andere, als die einer Arbeit, die anatomische Richtigkeit bezweckt und diese

(1893—94) indem er besonders die Zeichnungen des C. V. behandelte, die mit Bildern Pisanos Ähnlichkeiten aufweisen. Er ging aber darin so unkritisch vor, daß seine Listen von angeblichen Studien ziemlich wertlos sind, indem sie nur die Zusammenstellung gegenständlich gleicher Dinge geben, ohne zu untersuchen, ob wirklich ein Zusammenhang nach dem Verhältnis von Studie zu Ausführung vorliegt. Es folgten wieder einige kleinere Aufsätze, die das Material bis zu der Vollständigkeit erhoben, die der Katalog in Venturis neuer Vasari-Ausgabe von 1896 aufweist. Dieser Katalog nun, der von verschiedenen Mitarbeitern zusammengestellt ist, unter denen Guiffrey mit den Zeichnungen des C. V. an erster Stelle steht, registriert alle bis dahin publizierten Zeichnungen, ohne eine Trennung zwischen gesicherten, nur zugeschriebenen und zweifelhaften Blättern zu versuchen. Nur an wenigen Stellen ist eine eigene Meinung vorgebracht. Die Absicht war, einmal das ganze Material zusammenzustellen. Auf Venturis Katalog gründet sich vorliegender Versuch einer stilkritischen Scheidung der Zeichnungen. Bei Blättern, die in Venturis Verzeichnis fehlen, sei es nun, daß er sie nicht gekannt hat, oder daß er sie absichtlich ausgeschieden hat, ist das ausdrücklich bemerkt.

wieder prinzipiell verschieden von einer Studie, die die Oberfläche eines Gegenstandes in ihrer charakteristischen Bildung zu fassen versucht. Das bedingt dann auch eine verschiedene Technik der Ausführung. So wird das System der Kriterien ein sehr kompliziertes und die Unterscheidung von Meisterarbeiten und Schulgut oft so schwierig, daß sie nur nach Maßgabe der Qualität vorgenommen werden kann. Auf Grund der Zeichnungen des Codex Vallardi sind in verschiedenen andern Sammlungen Zeichnungen demselben Maler zugeschrieben worden. Auch von diesen Attributionen kann nur ein Teil aufrecht erhalten werden.[1])

Den gegebenen Ausgangspunkt für die Zuschreibung von Handzeichnungen bilden diejenigen Blätter, die sich als Studien zu gesicherten Werken nachweisen lassen. Die Untersuchung hat dabei selbstverständlich zuerst darauf zu achten, daß die Übereinstimmung einen Zweifel an der Zugehörigkeit ausschließt[2]), dann aber die Züge hervorzuheben, die es unmöglich machen, daß es sich um eine Kopie handelt[3]). Die

[1]) Daß sich Zeichnungen anderer Sammlungen an die des C. V. angliedern lassen, betonte Both de Tauzia in L' Art XXVIII (1882), p. 232, der dort Zeichnungen in Florenz, Mailand, Wien, London, Oxford, Devonshire, Berlin, Frankfurt erwähnt.

Für die Berliner Zeichnungen siehe außerdem Loeser: Repertorium XXV (1902), p. 348 ff. und G. d. b. A. 28 (1902), p. 472, für die Zeichnungen in Chantilly und Bayonne Ph. de Chennevières G. d. b. A. 2, 19 (1879), p. 528, für die Wiener Zeichnungen Wickhoff, Jb. des A. H. Kaiserhauses XIII (1892) II p. CLXXX ff. für die Zeichnungen der Sammlung His de la Salle, Both de Tauzia a. a. O. und Ephrussi: G. d. b. A. 2. 25, p. 235 ff, für einige Londoner Zeichnungen die Anmerkungen am Schluß von Hills Buch. Einzelne Publikationen sind im Katalog jeweils zitiert.

[2]) Das hat Gruyer a. a. O. zu tun versäumt.

[3]) Ein instruktives Beispiel für Kopistendummheit ist das Blatt nach der Lodovico Gonzagamedaille, das die im Original vom Münzenrand überschnittene Lanze des Knappen als sinnlosen Stumpf auf dem rechtwinklich begrenzten Papier reproduziert.

Entscheidung jedoch wird zuletzt den Hauptwert darauf legen, daß der stilistische Zusammenhang die anderen sachlichen Kriterien bestätigt.

C.V. 2325 Zuerst einige Blätter, die sich an das Gemälde in Sa. Anastasia anschließen lassen. Das eine enthält eine Studie zu dem Reiter zu äußerst links auf der Reitergruppe. Sie dokumentiert sich durch folgende Züge als eine Naturstudie, die für das Bild benutzt worden ist. Der Oberkörper ist bei der Zeichnung weiter hinab sichtbar, die Hände sind mitgezeichnet und halten Pfeil und Bogen, die im Bild unterdrückt worden sind; die Gesichtszüge haben mehr unmittelbare individuelle
C.V. 2362 Züge. Zum Pferde zuäußerst rechts in derselben Gruppe ist ebenfalls eine Zeichnung erhalten. Die Übereinstimmung in den Hauptzügen ist wieder ganz unverkennbar. Einige Vereinfachungen an der Mähne und am Zaumzeug, dem auf dem Bilde eine Metallscheibe an der Schläfe fehlt, erweisen, daß in der Zeichnung keine Kopie vorliegt. Technisch wie stilistisch
C.V. 2380 genau übereinstimmend ist die Zeichnung eines Maultieres in ganzer Gestalt, dessen Kopf in dem Fresko zu Sa. Anastasia genau wiederkehrt. Hier genügt es, zu konstatieren, daß die Zeichnung das ganze Tier aus einem Guß gearbeitet zeigt, um die Originalität festzustellen.

Zu dem Jagdhunde findet sich eine mit den eben erwähn-
C.V. 2434 ten übereinstimmende Zeichnung, die sich nur durch geringe Veränderungen in der Kopfhaltung von dem Gemälde unterscheidet und dadurch, daß bei letzterem der untere Teil der Hinterbeine verdeckt ist. Die Erhängten am Stadttor auf
London dem Georgsbilde entstammen einer Zeichnung, und sind unter
Brit. Mus. den sechs ähnlichen Studien desselben Blattes ausgewählt.
1895—9—15 Das dürfte Grund genug sein, die Zeichnung als Vorlage
—441 und damit als eigenhändig anzusehn.

Von einigen anderen Zeichnungen, die mit dem Fresko in Sa. Anastasia zusammenhängen, soll weiter unten die Rede sein, da sie unter ganz anderen Bedingungen entstanden sind.

Für die übrigen Gemälde Pisanos haben sich keine erweislichen Vorstudien erhalten. Aber zu mehreren Medaillen sind Zeichnungen und Entwürfe noch vorhanden. Zwei Studien nach Ziegen befinden sich darunter, die für das Einhorn auf der Rückseite der Cäcilia Gonzaga-Medaille benutzt wurden. Die eine befindet sich im Louvre auf einem Blatt, das noch C.V. 2412
mehrere andere Tierstudien zeigt, das andere gehört dem Herzog
von Devonshire in Chatsworth. Beide sind offenbar nach Chatsworth
demselben Modell gezeichnet, das auch der Medaille zu Grunde liegt, beide haben dieselbe charakteristische Bewegung der Vorderbeine. Jedoch steht die Pariser Zeichnung der endgiltigen Fassung näher, denn sie zeigt schon die später beibehaltene Kopfstellung und eine konsequentere Ausgestaltung auch der anderen Stellungsmotive. Daß es sich auch bei ihr um eine Vorstudie und nicht um eine Nachahmung handelt, ist leicht aus den Hörnern, der Stellung des Schwanzes und anderen kleinen Veränderungen zu sehen, die teils eine noch größere Klarheit bezwecken, teils durch die Verwendung zu der Medaille bedingt wurden.

Auf einem Blatt, das verschiedenartige Studien enthält, C.V. 2398
befindet sich auch ein Pelikan mit seinen drei Jungen. Auf den ersten Blick scheint er keinerlei Verwandtschaft mit der analogen Darstellung auf der Medaille des Vittorino da Feltre zu haben. Aber die Stellung und Bildung der drei kleinen Vögel entspricht sich bei beiden Arbeiten so genau, daß die Benutzung der Zeichnung dadurch gesichert wird, und die vollständige Veränderung der Figur des alten Pelikans muß aus sehr wichtigen künstlerischen Gründen erklärt werden. Denn während durch die Ausspreizung der Flügel und durch das Abstrecken von Hals und Beinen die Zeichnung etwas Lockeres und wenig Geschlossenes hat, ist bei der Medaille das Schützende des großen Vogels und das sich liebevoll Zusammenschließende der Gruppe ausgedrückt. Wir können also auch hier unbe-

denklich auf eine eigenhändige Vorstudie zu der Medaille schließen.

Endlich sind im Codex Vallardi zwei Zeichnungen zu Medaillen Alfonsos von Aragonien erhalten. Die eine ist ein
C.V. 2307 erster Entwurf zu der Medaille mit der Darstellung der liberalitas augusta auf der Rückseite. Er nimmt noch nicht auf die runde Form Rücksicht, sondern breitet noch alle Teile in der Fläche aus. Die genauere Anordnung ist daher noch nicht ganz sicher, auch finden sich mehrfach Korrekturen. Im Ganzen ist aber die Übereinstimmung mit der ausgeführten
C.V. 2306 Arbeit offensichtlich. Die andere Zeichnung ist eine Kompositionsstudie für die Venator-intrepidusmedaille in raschen Federstrichen kräftig hingesetzt. Der Kopf ist auf demselben Blatt wiederholt, die Schrift zeigt noch nicht die endgültige Anordnung.

Diese zehn Blätter:

Das Blatt mit dem Kalmücken, Codex Vallardi 2325.

Der Pferdekopf, Codex Vallardi 2362.

Die Maultierzeichnung, Codex Vallardi 2380.

Der Jagdhund, Codex Vallardi 2434.

Die Studien nach Erhängten in London.

Die Pariser Ziegenstudie, Codex Vallardi 2412.

Die Ziegenstudie in Chatsworth.

Das Blatt mit dem Pelikan, Codex Vallardi 2398.

Der Entwurf zur Liberalitas-Auguſtamedaille, Codex Vallardi 2307.

Der Entwurf zur Venator-intrepidusmedaille C. V. 2306. haben also als fester Ausgangspunkt für die Untersuchung der Zeichnungen zu gelten.

Was zuerst das Material anlangt, so ist sowohl Pergament wie Papier verwandt, und bald mit dem Stift bald mit der Feder gezeichnet. Beim ersten und beim achten der genannten Blätter ist die Zeichnung zuerst mit dem Stift angelegt dann mit der Feder übergangen. Das ist eine häufig geübte Gepflogenheit des vierzehnten Jahrhunderts von der

Cennino Cennini spricht [1]) und die auch von Gentile Bellini überliefert ist. Kohlezeichnungen oder Zeichnungen mit weichem Stift oder Kreide finden sich unter diesen gesicherten Arbeiten nicht.

So verschieden nun diese Zeichnungen aussehen, je nachdem sie in der Ausführung weiter fortgeführt oder nur angelegt sind; so weit sie auch in der Technik voneinander abweichen, wenn Pergament oder Papier, Stift oder Feder benutzt ist: es lassen sich doch überall Züge herausfinden, die auf einen bedeutenden Künstler weisen. Immer hat der Zeichner vor der Natur die unterscheidenden Merkmale der Dinge zu erfassen gewußt. Ein Kopf wie der des Kalmücken betont die Merkmale der Rasse nicht nur, sondern auch persönliche Eigentümlichkeiten, wie die Verschiedenheit der beiden Augen, die Faltung der Haut über dem Nasenansatz, die starke Einkerbung des Kinnes. Köpfe, wie der daneben ausgeführte mit den dicken Backen, dem herabhängenden Schnurrbart, den dicken Lippen oder wie der des mönchisch aussehenden Mannes in Vorderansicht darunter, dessen ganzes Aussehn etwas Müdes und Vergrämtes hat, lehren, wie feine Unterschiede hier bemerkt wurden. Dasselbe gilt von den Tierdarstellungen. Die lederartige Haut des Kamels auf der Pelikanzeichnung, mit ihren Verhärtungen und den spärlichen struppigen Haarbüscheln, sein fein durchgeführter Kopf mit der hängenden Unterlippe, sein gebogener Hals sind ohne allen Schematismus offenbar mit aller Liebe der Naturvorlage entnommen. Daneben muß man die Hundestudie betrachten, bei der das weiche Fell mit kleinen Strichen angegeben ist, oder die Chatsworther Ziege mit ihrem weichen langen Haar und den kräftigen gewundenen Hörnern. Gewisse Verschiedenheiten in der Strichführung sind für diese Charakterisierung Vorbedingung. Weiches kurzhaariges Fell wird auch mit kurzen Strichen angegeben,

[1]) Kunsthistorische Quellenschriften, Bd. I. Wien 1871, p. 9 und p. 104.

das lange weiche Haar der Ziege ist mit langen Zügen des Stiftes verfolgt, die mit größter Sicherheit allen Biegungen und Schwingungen folgen. Man kann auch noch das Haar des Kalmücken heranziehn, dessen verfilzte Masse mit geraden starren Strichen wiedergegeben ist, und dazu das wohlgepflegte Haar König Alfonsos auf der Skizze zur Liberalitas-Augustamedaille vergleichen.

Wie nun aber auch die Oberfläche der Dinge charakterisiert sein mag, zweierlei ist allen diesen Zeichnungen gemeinsam. Die Strichlagen kreuzen sich nie, und Oberflächenangabe und Modellierung sind niemals getrennt. Immer sind die dunkleren Teile nur durch engere Anordnung der Striche oder durch ihre Verstärkung ausgezeichnet. Das findet sich z. B. auch bei der Angabe der menschlichen Epidermis durch kurze, weiche Striche.

Die beiden Frauenfiguren auf dem Blatt mit der Pelikanstudie zeigen besonders deutlich, wie Pisano die Kontur behandelt. Immer folgt er in möglichst fortlaufender Führung den Umrissen der Dinge. Abgesetzt wird die Feder nur dort, wo die Überschneidung zweier Linien oder ihr Zusammentreffen ein Ineinanderlaufen der Tusche veranlassen würde. Trotz ihrer Geschlossenheit folgt aber die Kontur immer den feinsten Ausbiegungen und Schwingungen, wie das ja auch bei der Fellangabe auf der Ziegenstudie in allen Linien zu beobachten war.

Für Pisanos Gewandstil bestätigen diese beiden Zeichnungen mit Gewandfiguren, was sich schon aus den Gemälden ergab. Die Masse ist immer in einzelne selbständige Komplexe aufgelöst. Die Linien sind meist leicht geschwungen, am Boden entstehn sanfte Umbiegungen, keine gewaltsamen aber auch keine schlaffen Brechungen, so daß die Bewegung weiterläuft. Häufungen von Falten sind vermieden, sodaß der Gesamteindruck ein ruhiger ist. Konventionelle Faltenschwingungen kommen nur selten vor, meist bilden die Säume des Gewandes natür-

liche Linien. So wirken diese beiden Studien vornehmlich durch Klarheit der Anordnung und der zeichnerischen Ausführung.

Wenn wir nun zuerst die Köpfe auf dem Blatt mit der Kalmückenstudie als Ausgangspunkt nehmen, so lassen sich mehrere andere Köpfe aus dem Codex Vallardi unmittelbar an diese anschließen. Es sind zum Teil Porträts, zum Teil Studien. Sie sind bis auf eines in der Technik durchaus übereinstimmend mit jenen behandelt. Die sichere Führung der Konturen, die Art der Haarbehandlung und Schattierung finden sich wieder. Und auch die Richtung auf Erfassung der Gesichtszüge und des Ausdrucks entspricht der Art, wie sie bei den Köpfen des Georgsfresko und jenen Studien sich fand. C.V. 2308 2309 2310 2311 2313 2314 2321 2322 2323 2324 2326

Die abweichende Zeichnung, ein Porträt Alfonsos von Aragonien, ist später von anderer Hand mit groben Tuschestrichen übergangen worden. Ihr ursprüngliches Aussehen muß dem der anderen entsprochen haben. C.V. 2311

An die Tierzeichnungen des Blattes mit dem Pelikan können drei schöne Studienblätter mit Rindern und zwei mit Kamelen, von denen die eine nur die erste Anlage, die andere die ausgeführte Arbeit zeigt, angeschlossen werden. Sie vereinigen die Naturauffassung, die bei dem Kamel auf № 2398 zu beobachten war, mit einer Modellierungsart in feinen Tuschestrichen, die der des Mongolen entspricht und geben wichtige Aufschlüsse über die Arbeitsweise Pisanos; denn während bei den meisten besprochenen Blättern mehr die Form interessiert, ist hier das Interesse für die Oberfläche sehr stark geworden und hat besonders bei dem von vorne gesehenen Kamel zu einer ausführlichen Angabe des Felles geführt. Technisch diesen sehr nahe steht ein Blatt mit zwei heraldischen Adlern. In der oben charakterisierten Art ist dann immer fein und sorgfältig auf Pergament oder glattem Papier eine lange Reihe von feinen Tierstudien ausgeführt. Bald sind es Katzen, dann Eidechsen oder Hunde und Pferde, auch Vögel und C.V. 2399 2400 2409 2410 2411 C.V. 2845 C.V. 2381 2382 2383 2396

C.V. 2405 wilde Tiere kommen vor. Sie sind bald nur andeutend mit
2413 feinen Strichen umzogen, um die allgemeine Erscheinung oder
2420 die Bewegung festzuhalten, bald ist sorgfältig die Struktur
2421 des Felles in allen Nüancen und Schattierungen gegeben. Ein
2422 in diese Reihe gehörendes Blatt zeigt einen sitzenden nackten
2436 Mann, zum sicheren Beweis, daß Pisano nicht nur Tiere so
2458 charakteristisch wiedergeben konnte. Denn auch dieser Mann ist
2500 durch keinerlei Reminiszenzen aus antiken oder mittelalterlichen
2502 Akten inspiriert, sondern eine unmittelbar der Natur entnom-
2513 mene Gestalt. Etwas freier sind dann wieder zwei Studien-
C.V. 2493 blätter nach Hirschen und Rehen und ein Blatt mit fliegen-
2494 den Vögeln behandelt, immer aber der Art jener gesicherten
2469 Blätter entsprechend.

Eines der schönsten Blätter mit Tierzeichnungen (№ 2381) enthält neben den Katzenköpfen auch fein ausgeführte Studien nach Pflanzen. Sie entsprechen in Strichführung und Modellierung der Art Pisanos und zeigen die bei ihm beobachtete
C.V. 2269 Naturauffassung. Auf zwei anderen Zeichnungen finden sich
2270 Studien nach Rosenblüten. Die verschiedenen Stadien sind hier wieder so fein unterschieden, das Festgefügte oder sich Entblätternde der Krone mit der Charakterisierung des Saftigen oder Dünnwandigen des Blattes so sicher kombiniert, daß die Anknüpfung an die entsprechenden Darstellungen auf den Bildern sich von selbst ergibt.

C.V. 2373 Dann sei hier noch eine Zeichnung angeführt, die als eine eigenhändige Arbeit angesehen werden muß, wenn sich gleich von der ursprünglichen Ausführung nichts erhalten hat. Es ist eine Studie zur Rückseite der Medaille des Gian Francesco Gonzaga. Die früheren feinen Silberstiftstriche, die vorausgesetzt werden müssen, sind ganz abgerieben und heute sieht man nur noch summarisch mit Tinte nachgezogene Konturen. Gewisse Verschiedenheiten an den Vorderbeinen des Pferdes deuten jedoch auf eine vorbereitende Zeichnung für
C.V. 2301 die Medaille. Noch schlimmer ist es zwei Pergamentblättern

ergangen, die zur oben angeführten Serie von Porträtstudien gehört zu haben scheinen. Man kann nur noch ganz spärliche Eindrücke des Stiftes wahrnehmen. C.V. 2302

Die beiden Frauenfiguren auf dem Blatt mit dem Pelikan ergeben einen Maßstab für die Zuschreibung anderer Zeichnungen mit bekleideten menschlichen Figuren. Es sind ihrer drei. Die eine befindet sich in Chantilly. Sie zeigt auf der einen Seite einen gekrönten Mann in seinem Mantel. Die Durchbildung der Gewandung, die Form der Hände, die Art der Haarangabe, entsprechen der oben gekennzeichneten Art. Auf demselben Blatt befinden sich zwei nur angelegte Figuren, von denen die eine von geringerer Hand teilweise ausgeführt worden ist. Ganz analog im Stil ist dann ein Blatt in Bayonne, das drei groß gedachte Figuren enthält. Hier sind die Gewandmassen noch mächtiger disponiert, ohne an Klarheit zu verlieren. Die Rückseiten dieser beiden Blätter zeigen Studien nach zeitgenössischen Modetrachten. Das Anlegen in fortlaufenden oder mit leichten Absätzen zusammenstoßenden Konturen findet sich auch hier. Dann aber ist auf die Schraffur gänzlich verzichtet. Der Künstler hat sich hier viel mehr für die farbige Erscheinung interessiert und daher zu dem Pinsel gegriffen und in breiten Zügen die Gewänder koloriert. Gesichter und Haare sind dabei ganz weiß stehen geblieben, ein sicherer Beweis, daß es nur darauf ankam, das Kostüm festzuhalten. Innerhalb der vom Gegenstande gesteckten Grenzen stimmen die Motive völlig mit den oben gekennzeichneten überein. Die Auffassung des Profils und der ganzen Silhouette entspricht der Art Pisanos. Als eine äußere Übereinstimmung mag auch die Identität der Frauenfrisur mit der der Prinzessin in Sa. Anastasia und die sich dort wiederfindende Art der Kleidung genannt werden. Durch einige Studien nach Reihern auf dem Rande des Bayonner Blattes wird dann nochmals eine Verknüpfung mit den Tierstudien auf den Blättern 2398 Chantilly. Bayonne.

und 2469 des C. V. ermöglicht, so daß sich die ganze Gruppe noch einmal zusammenschließt.

Oxford. Ein drittes Blatt mit ähnlichen Gewandfiguren befindet sich in Oxford. Auf der Rückseite befinden sich hier Studien nach antiken Sarkophagfiguren. Ob auch in letzteren Pisanos Hand erkennen ist, kann bezweifelt werden, unmöglich ist es keinesfalls.

Mit der Pferdekopfstudie (C. V. 2362) ist eine ganze
C.V. 2353 Reihe übereinstimmender ähnlicher Zeichnungen eng verknüpft.
2354 Sie sind wie jene alle auf Papier gezeichnet, haben ähnliches
2355 Format und könnten sehr wohl zu einer irgendwie geschlossenen
2357 Serie, etwa einem Skizzenbuche gehören. Einige Blätter mit
2358 Pferden und Maultieren und anderen Tieren lassen sich an-
2359 schließen. Alle diese Blätter sind höchst sorgfältig in der oben-
2360 beschriebenen Art mit der Feder ausgeführt. Eines zeigt wie
2363 solche Zeichnungen angelegt wurden (2378). Die Kontur ist
2468 mit aller Sorgfalt gesucht und wenn sie auch nicht immer
2378 beim ersten Versuch getroffen ist, so geht das Streben durch-
2379 aus dahin, eine einfache ungebrochene Begrenzungslinie zu
2444 finden. In der Ausführung, wie sie z. B. 2378 zeigt, über-
2369 wiegt dann allerdings das Interesse für die Oberfläche des
2370 Körpers und die Lagerung der Haare. Und warum die erste
2490 dieser beiden Zeichnungen nicht auch so ausgeführt wurde, dar-
2489 über gibt sie uns selbst am besten Auskunft. Auf demselben
2439 Blatt mit dem stehenden von vorne gesehenen Pferde sind
2418 mehrere Pferdebeine ebenfalls von vorne, aber in der Bewegung
2419 gezeichnet. Es kam hier darauf an, ein Pferd in der Vorder-
ansicht zu erfassen und dann die Bewegung der Beine zu studieren. Eine Vollständigkeit in der Angabe der Details zu erreichen lag nicht in der Absicht des Künstlers. Das führt zu einer allgemeinen Beobachtung. Eine Zeichnung braucht nicht die Vollständigkeit eines Bildes zu haben. Während beim ausgeführten Gemälde sich alle Elemente, die dem Künstler aus der Naturbeobachtung und seinem Stilgefühl zu Gebote

stehn, zusammenfügen müssen, braucht eine vorbereitende Zeichnung oft nur einem einseitigen Zwecke zu dienen und dem Künstler nur in einer gewissen Richtung über das Gewollte Aufschluß zu geben. So vereinigt sich in dem Bilde Komposition und Bewegung, anatomische Sicherheit und Ausdruck, Klarheit der Teile und Charakterisierung der Oberfläche, während in den Zeichnungen meist ein oder das andere dieser Elemente so in den Vordergrund tritt, daß die anderen verdrängt oder ganz beseitigt werden. Beim Vergleich von Zeichnungen und Gemälden muß aber gefordert werden, daß das, was bei der Zeichnung in den Mittelpunkt des Interesses gerückt ist, auch bei den Gemälden sich wiederfindet, wenn auch dort mit anderen Zügen vereinigt. Nur in diesem Falle kann man auf eine Ausführung durch die gleiche Hand schließen. Bei allen bisher erwähnten Zeichnungen dürfte diese Bedingung erfüllt sein.

Im C. V. befindet sich noch eine Reihe von Zeichnungen, die in den allgemeinen Stileigentümlichkeiten, sowie auch in der Technik mit der zuletzt besprochenen Gruppe übereinstimmen. Es sind zumeist Pferde- oder Menschenköpfe, die alle auf gleiches Papier gezeichnet zu einer geschlossenen Folge gehören. Das Papier ist ziemlich grob und mit wenigen Ausnahmen mit Rötelflecken bedeckt. Nur zwei dieser Blätter lassen sich an das Fresko in Sa. Anastasia anknüpfen. Die eine zeigt den Kopf der Prinzessin im Gegensinne und in derselben Größe wie auf dem Fresko, die andere den Kopf des zweiten Reiters von links in der Hintergrundgruppe in entsprechender Größe. Nun sind aber die Blätter dieser Gruppe in der Qualität durchaus nicht sehr hochstehend und während einige sich der Art Pisanos durchaus nähern und eine Sicherheit des Striches zeigen, die den echten Blättern sehr nahe kommt, sind andere von einer rohen Plumpheit, die eine eigenhändige Ausführung vollständig ausschließen. Die Lösung der Frage ergibt sich aus der Kombination zweier Tatsachen.

C. V. 2589 2594 2595 bis 2622 2627 bis 2632 2432 2343 2315

Das Wiederkehren zweier Köpfe des Freskos in Sa. Anastasia im Gegensinne, und die Rötelspuren beweisen, daß es sich um Zeichnungen handelt, die dazu dienten, die Entwürfe des Künstlers auf die Wand zu übertragen. Der Vorgang ist folgendermaßen zu rekonstruieren. Die in kleinerem Maßstabe vorhandene Einzelstudie wird vom Meister selbst oder einem Schüler in der gewünschten Größe abgezeichnet, dann mit dem Rötelstift übergangen[1]) und endlich mit der Vorderseite auf den feuchten Kalk abgedrückt, wo sie also im Gegensinn erscheint. Dabei verwischt sich natürlich die Zeichnung und wird unbrauchbar. Es scheint aber, daß pietätvolle Schüler diese Blätter doch aufhoben und die undeutlich gewordenen Konturen mit Strichen umzogen, um sie vor dem gänzlichen Verschwinden zu retten. Solche Nachzeichnungen dürften uns also erhalten sein und ihre verschiedenartige Qualität erklärt sich einesteils aus der mehr oder minder guten Erhaltung der Abklatschzeichnungen, andernteils aus der Ausführung der ursprünglichen Rötelzeichnung durch den Meister selbst oder
C.V. 2342 einen Schüler. Eines dieser Blätter, das auch eine Vorzeichnung für die Prinzessin zu sein scheint, ist übrigens nicht benutzt worden. Das Papier ist ganz sauber. Jedoch scheint hier die Arbeit eines Schülers vorzuliegen. Die Geschlossenheit originaler Zeichnungen fehlt ganz. Bei der Mehrzahl dieser Umdruckszeichnungen wurden beide Seiten zum Abdruck benutzt. Manchmal aber blieb die Rückseite leer und wurde dann gelegentlich verwandt, um rasch einen Einfall oder eine Vorstudie zu dem gerade in Arbeit befindlichen Werk darauf zu entwerfen. Und hier finden sich mehrere eigenhändige und sehr wertvolle Skizzen des Meisters. So zeigt sich auf der Rückseite des Blattes mit dem Kopf der Prinzessin (C. V.

[1]) Über die Vorzeichnung bei Wandmalereien vgl. Crowe und Cavalcaselle. D. A. Bd. I p. 165.

2343 vo.) eine Federzeichnung zu dem Kopf des Jagdhundes links in der Ausführungsart jener echten Pferdekopfstudien.

Die anderen Skizzen sind alle nur flüchtig andeutend gegeben und zeigen uns, wie der Künstler verfuhr, wenn er sich nur im allgemeinsten über eine Situation klar werden wollte. So enthält die Rückseite der unbenutzten weiblichen Kopfstudie einen flüchtigen Entwurf zu demselben Kopf, der zwischen der verworfenen und der später verwandten Fassung steht. Hier ist mit freien Strichen nur das Allgemeinste angegeben, und der Künstler hat nicht auf Sauberkeit der Zeichnung geachtet, sondern mehrfach korrigiert, bis er die ihn befriedigenden Linien gefunden hatte. Dieselbe breite und andeutende Strichführung zeigen drei Kompositionsstudien, von denen sich zwei auf der Rückseite eines der besten der Umdruckblätter tadellos erhalten haben (2594), während die dritte stark von fremder Hand übergangen ist und etwas von ihrer Ursprünglichkeit verloren hat (2595). Es sind alles drei Szenen, die im Freien spielen. Die eine zeigt den Täufer Johannes in der Wüste predigend, von vielen Tieren umgeben. Die beiden anderen scheinen zeitgenössische Porträts darzustellen. Denn auf der einen reitet ein Fürst, der sofort an die Gestalt Gian-Francesco Gonzagas auf dessen Medaille erinnert, mit reichem Gefolge durch eine Berglandschaft. Ihn begleitet eine Frau zu Fuß, die man als seine Schwester Cecilia angesprochen hat. Und bei der Ähnlichkeit der ganzen Situation möchte man glauben, daß auch die andere Skizze (C. V. 2594 vo. II) nicht sowohl eine religiöse Szene als eine Porträtgruppe darstellt. Und somit wäre es denn nicht unwahrscheinlich, daß Pisano seine fürstlichen Auftraggeber in Lebensgröße und auf der Jagd oder bei anderer ritterlicher Beschäftigung begriffen an die Wände ihrer Prunkgemächer malte und so der erste war, der das genremäßig aufgefaßte Gruppenbild behandelte, das in der camera degli sposi von Mantegna weiter ausgebildet wurde. Die Rückseiten der

Blätter C. V. 2631 und 2432 sind ebenfalls mit solchen Skizzen bedeckt. Die Annahme, diese meisterhaften Zeichnungen möchten von Pisano herrühren wird noch durch die Ähnlichkeit mit der Venator-intrepidus-medaille bestätigt.

C.V. 2486 2317 2318 2275 2277 2278

Mehrere Studien nicht ausgeführter Medaillen lassen sich an diese anknüpfen, ebenso noch einige Blätter mit vereinzelten Skizzen.

An der Hand der bisher besprochenen Blätter läßt sich die Entstehung der vollendeten Werke des Künstlers fast lückenlos verfolgen. Der erste Einfall wird mit andeutenden Strichen niedergeschrieben, ohne eine saubere Durchführung der Einzelteile. Es soll nur die allgemeine Situation gegeben werden. Das sind naturgemäß zunächst Kompositionsstudien. Hat der Wille zu einem Kunstwerk die erste Gestalt gewonnen, so beginnt die Arbeit am Einzelnen. Die Vorstellung von der Lage der Teile eines Kopfes zu einander, vom Auf und Ab von Falten und Körperteilen klärt sich; die Verschiebung der Gelenke, die Stellung der Glieder in der Bewegung muß dem bewegten Objekt im Fluge abgesehen und rasch auf dem Papier fixiert werden; die Oberfläche, sei sie das Fell eines Tieres oder die Epidermis des Menschen, der grobe oder feine Stoff eines Gewandes, weiche oder harte Haut, wird genau studiert. Diese Aufgaben sind bei der Zeichnung von der Natur nicht immer zu vereinigen. So zerfallen die Studien in mehrere verschiedene Gruppen, die zusammen alle Merkmale der ausgeführten Arbeit aufweisen und getrennt jede die ihr zufallende vorbereitende Aufgabe so erfüllen, daß sie als vollwertige Unterlage für ein auszuführendes Werk dienen können. Soll dann eine solche Zeichnung für ein Fresko benutzt werden, so wird sie mittelst des oben gekennzeichneten Verfahrens in der gewünschten Größe auf die Wand übertragen und dort mit Benutzung der Skizzen ausgeführt.

Bei dieser Rekonstruktion der künstlerischen Arbeit wird nun vorausgesetzt, daß die Vorbereitungen alle in Schwarz-

Weiß-Technik stattfanden und die Farbe erst bei der Ausführung des Gemäldes hinzukam. Logischerweise wäre aber zu erwarten, daß auch die Farbe öfters schon vor der Natur studiert wurde, wie es bei den beiden Gewandstudien in Chantilly und Bayonne der Fall war. Und der Codex Vallardi enthält allerdings eine ganze Reihe feiner Aquarelle nach Tieren, die stets für Pisanello in Anspruch genommen worden sind, ohne daß sich irgend eines dieser Stücke unmittelbar an ein gesichertes Werk anschließen läßt. Bevor wir zu entscheiden versuchen, ob das mit Recht geschehen ist, muß feststehen, ob alle diese Arbeiten auch derselben Hand angehören.

Von vornherein sind einige Blätter auszuscheiden, die abweichenden Stil zeigen. Brauchen doch nicht alle Tierzeichnungen der Zeit mit Verona oder Pisano in Zusammenhang gebracht zu werden, wie u. a. das von Toesca publizierte lombardische Skizzenbuch des Giovannino de Grassi in Bergamo beweist. Ja, unter den abzutrennenden Zeichnungen befindet sich sogar eine mit Reiherstudien, die man in nähere Beziehung zu dem erwähnten lombardischen Skizzenbuch setzen darf. (2498 fol. 249).

Ein recht ungewandter Maler hat die beiden Zeichnungen mit hasenjagenden Hunden, mit ängstlicher Hand und spitzig unsicherem Pinsel in Formen wiedergegeben, die ein Naturstudium, wie es die besseren Blätter aufweisen, vermissen läßt. C.V. 2547 2568

Mehr ornamentale Auffassung verraten bei einem Stil, der in spätere Zeit weist, vier Blätter mit fliegenden Wasservögeln, die sich in einer Art winden und drehen, die Pisanos Zeit ganz fremd war. Eine noch spätere Ausführung zeigen zwei Zeichnungen nach Tauben, die nicht mehr die sorgfältige Übereinstimmung zwischen der Oberflächenbildung mit dem Strich und ihre Vereinigung mit Schattengebung aufweisen, sondern schon Modellierung und Oberflächenangabe trennen. Scheiden diese Arbeiten also beim Vergleich mit den Tierdarstellungen auf den gesicherten Gemälden Pisanos und mit den anderen C.V. 2503 2504 2505 2514 C.V. 2457 2515

Aquarellen sofort aus, so ist die Frage bei den übrig bleibenden Arbeiten wesentlich schwieriger.

Ein Teil dieser Aquarell-Zeichnungen entspricht in der Technik der mehrmals gekennzeichneten Art Pisanos. Die Oberfläche ist zugleich mit der Schattierung in kurzen kleinen Strichen angegeben. Dargestellt sind Vögel und jagdbare Tiere, Fuchs und Wolf, einmal ein Gepard. Die Entstehung dieser Arbeiten läßt sich bei mehreren nur angelegten Blättern verfolgen, und zwar findet sich die Darstellung eines Falken
C.V. 2452 doppelt vertreten. Zuerst auf Pergament in Umrißzeichnung,
2453 dann auf Papier in farbiger Ausführung. Die Schwarz-Weiß-Zeichnung gibt die Gesamtumrisse und die Begrenzung der Flügel sowohl wie der einzelnen großen Federn; dabei wird hier und da auch schon die Oberfläche charakterisiert und der Schatten angedeutet. Die ganz identische Aquarellmalerei nun führt die Zeichnung des Gefieders mit kleinen Pinselstrichen genau aus. Dabei aber geht viel von der Ursprünglichkeit des Natureindruckes verloren, so daß die Darstellung nun ebensowohl nach einem toten oder ausgestopften Vogel gemacht sein könnte, als nach einem lebenden. Die Eigenschaften jener
C.V. 2448 Schwarz-Weiß-Zeichnung finden sich bei einem Storch und
2450 einem weniger gelungenen fliegenden Fasan, die der Aquarellstudie bei einer ganzen Reihe ähnlicher, von denen einige un-
C.V. 2463 verkennbar nach dem toten Modell gearbeitet sind, so die beiden
2464 Wiedehopfzeichnungen (2464, 65) und die Entenzeichnung auf
2465 Nr. 2463. Das zweifache Vorkommen jener Falkenzeichnung scheint nun folgende Erklärung zuzulassen. Pisano selbst hat die Umrißzeichnung, die offenbar mit der Kolorierung rechnete, aus einem nicht übersehbaren Grunde aufgegeben. Ein Schüler hat dann diese Zeichnung auf Papier übertragen und mit
C.V. 2417 Farben versehen. Und derartige Schülerzeichnungen von sehr
2423 verschiedener Qualität dürften denn auch die meisten der an-
2424 deren Aquarelle sein. Denn das Lahme, Tote, das ihnen an-
2425 haftet, will ebensowenig zu den echten Gemälden passen, wie
2426
2454

die meist ganz pedantische Art der Oberflächenbehandlung. Jedoch muß zugegeben werden, daß eine absolut sichere Entscheidung über die Eigenhändigkeit dieser Blätter, eben wegen ihrer Art, auf stilkritischem Wege nicht erreicht werden kann. Denn es handelt sich nicht um Arbeiten, die einer rein künstlerischen Absicht entsprungen sind, sondern um solche, die wesentlich einer wissenschaftlichen Tendenz zur korrekten und objektiven Wiedergabe jener Tiere dienen. Auf einigen Blättern hat dann noch eine spätere rohe Hand Ergänzungen in verwaschenen breiten Pinselstrichen hinzugefügt, so bei dem kleinen, auf einem Ast sitzenden Vogel der Nr. 2466 oder bei den Hirschen auf den Blättern 2549 und 2550. Zu den besten Blättern, die dem Meister selbst angehören könnten, sind der nur am Kopf kolorierte Hirsch auf Pergament (2492), der Rehbock im Profil (2497) zu rechnen. Seiner Hand gehören dann wohl auch die beiden Blätter mit Storchzeichnungen an, die ein späterer Benutzer, vielleicht der Maler des Londoner heiligen Eustachius, mit plumpen Aquarellretouchen versehen hat.

C.V. 2456
2459
2460
2461
2462
2463
2464
2465
2466
2467
2473
2474
2475
2476
2477
2492
2497
2501
2650
Berlin №5063
London 1895
-12-14-94
London 1895
-12-14-95
C.V. 2471
2472

Der Vergleich mit dem Bergamasker Tierbuch legt den Gedanken sehr nahe, daß es sich auch bei den Tieraquarellen des Codex Vallardi, die in der Mehrzahl eine für einfache Studien zu vollständige Ausführung und gar zu gewollte Zurschaustellung aufweisen, um Blätter aus ähnlichen Büchern handelt. So mag die ganze Reihe der Vogelbilder auf weißem übereinstimmendem Papier einst ein Ganzes gebildet haben; und der weitere Schluß, daß eine derartige Aufgabe dem berühmten Tiermaler Pisano von einem Fürsten seiner Zeit übertragen wurde, ist ebenso plausibel, wie der damit zusammenhängende, daß eine solche Arbeit dem Zeitgebrauche gemäß unter Zuhilfenahme von Schülern ausgeführt wurde. Doch läßt sich bei dem heutigen Zustande der Blätter über die Frage ihrer Zusammensetzung zu einem Bilderbuch nichts Endgültiges sagen.

Mußte bei diesen Arbeiten auch bei allen geringeren

Stücken der schulmäßige Zusammenhang mit Pisano betont werden, so muß eine andere Reihe entschieden ganz aus seinem
C.V. 2387 Werk gestrichen werden, obgleich sie Blätter von ausgezeich-
2427 neter Qualität enthält. Und zwar vor allen Dingen wegen
2428 der Technik. Die Blätter, die meist Hundezeichnungen, einmal
2429 Mäuse, einmal einen Kranich und dreimal Hasen zeigen, sind
2430 nur zum Teil aquarelliert. Alle sind sie aber zuerst mit
2431 einem sehr weichen Stift nicht nur angelegt, sondern auch
2433 modelliert, und zwar durch Wischen. Ganz deutlich ist dies
2435 Verfahren bei den unkolorierten Blättern zu erkennen, aber
2437 auch bei den nachträglich aquarellierten sieht man die ursprüng-
2445 liche Anlage überall, wo keine Farbe aufgetragen ist oder sie
2446 nur sehr dünn liegt. Jenes Trennen von Farbangabe und
2449 Modellierung, wie überhaupt das Verwischende und Flecken-
haftes des Auftrags widerspricht der Art Pisanos und über-
haupt der des Quattrocento vollständig. Es ist zwar sehr
schwer, bei derartigen nur auf die Wiedergabe des Realen
gerichteten Arbeiten, bei denen sehr geringe Spuren eines un-
bewußten Zeitstiles als Anhalt übrig bleiben, eine genaue
Datierung zu geben. Einige Blätter zeigen aber schon ein
Absetzen des Striches und eine malerische Auffassung, die in
das 16. Jahrhundert weisen können. So insbesondere der
Kranich (2449) und die Mäuse (2387).

Unter den weiteren Pisano zugeschriebenen Blättern fin-
den sich mehrere charakteristische Gruppen, die jede für sich
einen anderen Stil aufweisen, der oft dem seinen sehr nahe
steht, ohne jedoch seine persönlichen Eigenschaften, wie sie in
den gesicherten Arbeiten sich fanden, aufzuweisen.

C.V. 2542 Zuerst eine Reihe von Gewandstudien, die sich in Paris,
2633 Mailand[1]), London, Frankfurt und Wien zerstreut finden.
2634

[1]) Die Mailänder Zeichnungen sind bisher noch nicht in diesen Zusammenhang gebracht worden, sie gehören aber unzweifelhaft zu den ähnlichen des C. V.

Sie zeigen alle höchst elegante Faltenbildungen mit vielfach dekorativ geschwungenen und gerollten Säumen. Eine Vorliebe scheint der Zeichner für löffelartig eingetiefte Falten gehabt zu haben, die in allen möglichen Lagen und Verschiebungen über das gotische Gewirr seiner Gewänder verteilt sind. Seine Hände sind überzierlich mit ganz spitz zulaufenden Fingern und von etwas gespreizter Haltung. Die Köpfe zeigen kleine Nase und kleinen Mund und gotisch gewölbte Stirn; das Haar liebt er, wenn es nicht von einem reichen, viel gefältelten Kopftuch oder einem phantastisch ausgestalteten Hut bedeckt ist, flammenartig emporflattern zu lassen. Sehr charakteristisch ist, wie er alle Details an Gewändern und Kopfputz wiedergibt. Ihn interessiert nicht, wie Pisano jedes Ding an sich. Ausgezaddelte Gewandsäume, Fellbesatz, Haarmasse werden ganz summarisch charakterisiert; das sorgsame Ausführen jedes Haares, jeder Zacke ist durch flüchtiges Ausfüllen der zu dekorierenden Fläche ersetzt. Das sind Eigenschaften, die Pisanos Stil diametral widersprechen. Ihm widerspricht aber insbesondere die Gesamtauffassung. Denn alles nur Zierlich-Elegante, alles nur Dekorative war ihm fremd. In manchen Zügen berührt sich mit diesem Zeichner, dessen bezeichnendste Arbeiten die Mailänder Frauengruppen sind, eine Gruppe von Blättern in Paris, London, Mailand und Berlin, die zwar verschieden in der Qualität, doch eine gleiche Richtung aufweisen. Meist sind es Kopien nach antiken plastischen Kunstwerken; zwei offenbar zusammengehörige Blätter kopieren Reliefs von Donatellos Kanzel in Prato. Sehr charakteristisch für die Ausführung dieser Blätter ist, daß sie immer Teile unausgeführt lassen, z. B. Gewandstücke oder die Fläche des Hornes bei einer Hammelzeichnung in Paris. Die Schattierung wird mit ungleichen, einander oft überschneidenden Strichen gegeben, deren Dicke willkürlich wechselt. Entschiedene Kreuzlagen finden sich nicht, oder doch nur gelegentlich. Die Umrißlinien haben eine oft peinliche

Mailand Ambros. 4 Zeichnungen
London Br. Mus. Pp.—10
Frankfurt, Städel 5431
Wien, Alb. S. R. 7, 11, 20.

C.V. 2397
London Pp. —11
Mailand Ambros.
Berlin 1358—192
1359—192
487

Schärfe, wie z. B. das Profil des Rossebändigers auf der Mailänder Zeichnung. Dieselbe Schärfe bedingt bei den Haaren eine drahtartige Klarheit, bei den Gewändern eine blechartige Härte und Unbiegsamkeit. Auch diese Blätter sind offenbar Pisanos Art fremd.

Eine von ihnen, der Rossebändiger, enthält auch mehrere
C.V. 2390 Studien nach Pfauen, die in ihrer spitzigen, rasch fertigen,
2507 nicht suchenden und nicht vollendeten Art im Werke Pisanos
2512 keinen Platz finden können. Eine ähnliche, wenn auch etwas ausge-
Mailand glichenere Art hat der Zeichner der Hühnerstudien im Louvre
Ambros. und in Mailand. Es schließen sich an diese spitzigeren Zeich-
C.V. 2388 nungen noch andere auf der Rückseite der Pariser Pfauenzeichnung
2389 2390 an, die einen sitzenden Mann und Affenstudien enthalten
2507 und an diese noch mehrere andere weniger bedeutende Blätter
2509

Was sonst noch Pisano zugeschrieben worden ist, muß teils als geringes Schulgut aus seinem Werk ausgeschieden teils als Kopistenarbeit angesehen werden. So haben die Medaillen mehrfach als Vorlagen für historische Porträts ge dient. Anderes zeigt dann noch Züge, die eine Entstehung in der Sphäre Pisanos überhaupt ganz ausschließen und die manche Blätter sogar in viel spätere Zeiten zu versetzen zwingen. [1]

Was nun die Datierung der für Pisano in Anspruch genommenen Zeichnungen anlangt, so ergibt sich schon durch die Verknüpfung mit seinen gesicherten Gemälden und Medaillen von vornherein, daß es sich fast ausschließlich um Arbeiten seiner reifen Zeit handeln muß, die in der Malerei durch das Fresko in Sa. Anastasia und das Madonnenbild in London vertreten ist. So sind alle die Pferde in ausgeführter Feder zeichnung mit dem Georgsfresko eng verknüpft und die anderen stilistisch ihnen so verwandten Tierzeichnungen dieser Art für dieselbe Zeit gesichert. So ist ein Blatt mit feinen Feder zeichnungen auf Pergament durch die Verknüpfung mit der Medaille Vittorino da Feltres in den Anfang der vierziger

[1]) Über diese Blätter vgl. den Katalog.

Jahre, die beiden schönen Ziegenzeichnungen für die Cäcilia Gonzagamedaille spätestens 1447, die Zeichnungen für Alfonso von Aragonien frühestens 1448 zu datieren. Die meisten der anderen Zeichnungen stehen diesen stilistisch so nahe, daß man sie nicht weit vor das Fresko in Sa. Anastasia hinaufrücken kann. Von der noch unsicheren und jugendlichen, wenn auch schon kraft- und zielbewußten Art der Malereien am Brenzonigrabmal fand sich nirgends mehr eine Spur, vielmehr zeigte sich in allen autentischen Zeichnungen die Vollendung einer durchgebildeten Meisterschaft. Der Einwand liegt sehr nahe, daß sich unter den wegen geringer Qualität ausgeschiedenen Zeichnungen einige finden möchten, die sich als Jugendarbeiten ansprechen ließen. Um aber bei Arbeiten, die einesteils dem Stil eines Meisters entsprechen, andernteils in der Qualität hinter seinen reifen Werken zurückbleiben, eine frühe Entstehung zu vermuten, gehört vor allen Dingen, daß sie sich auch zeitlich als solche dokumentieren, d. h. daß sie sowohl eine ältere Stilstufe darstellen, als auch innerhalb der Entwicklung derselben Persönlichkeit Züge der Spätzeit in unentwickelter, nicht nur in abgeschwächter Form aufweisen. Nun aber haben die im obigen ausgeschiedenen Zeichnungen, die für Pisano noch in Betracht kämen, die entwicklungsgeschichtliche Phase von Pisanos Frühwerken längst überwunden und zeigen sich als Werke von Künstlern, die schon über das Ringen nach einem Stil hinaus sind, sei es daß sie sich mit rein handwerklichen überkommenen Kenntnissen begnügen, sei es, daß sie, wie der Zeichner der Mailänder und Pariser Frauenfiguren ein selbständiges tüchtiges Können erworben haben. Und eine allgemeine Beobachtung stützt dieses Resultat. Zeichnungen erhalten sich meist nur aus der Blütezeit eines Künstlers; die Zeit des Lernens ist zu sehr durch das Vorwärts beherrscht, um solchen vorbereitenden Arbeiten Wert beizulegen, und die Umgebung beginnt erst bei einem Vollendeten auf die geringeren Dokumente seiner Künstlertätigkeit zu achten.

Die kunsthistorische Stellung des Malers Pisano.

Die bestimmende Erscheinung des Veroneser Kunstlebens im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts ist Altichiero. Alles, was nach seinen Arbeiten in Padua die Künstler seiner Vaterstadt geschaffen haben, ist aus seinem Einfluß zu erklären. Entscheidende Neuerungen hat vor dem Jahre 1400 niemand gewagt; erst mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts tauchen die Anfänge einer neuen Richtung auf.

Schubring[1]) hat gezeigt, wie in der oberitalienischen Kunst und insbesondere bei Altichiero und seinen Genossen eine starke Neigung zum Hineintragen profaner und genrehafter Züge in religiöse Darstellungen vorhanden ist. Die Exemplifikation an den Paduaner Freskenzyklen im Santo, in der Kapelle San Georgio, im Baptisterium, in San Michele liefert ihm eine Menge Material. Man kann auch an Darstellungen, wie der Kreuzigung über dem Haupteingang von San Fermo zu Verona und den Resten eines jüngsten Gerichts an der Wand, rechts von diesem[2]), wo die Szene der drei toten und drei lebendigen Könige besonders gut er-

[1]) P. Schubring: Altichiero und seine Schule, Leipzig, Hiersemann, 1898.

[2]) Erst kürzlich aufgedeckt und noch durch einen Kirchenstuhl dem Betrachter entzogen.

halten ist, Ähnliches beobachten. Die urkundlichen und literarischen Nachrichten, nach denen Altichiero und Avanzo im Skaligerpalast, wie in dem Palast der Carraresen in Padua rein profane Darstellungen aus der Geschichte und zeitgenössische Porträtdarstellungen gemalt haben[1]), legt die Vermutung nahe, daß eine ausgedehnte Übung der Profanmalerei die Ursache für jene Erscheinung in der kirchlichen Kunst bildet. Und einige noch erhaltene Wandmalereien älteren Stils bestätigen diese Vermutung. Sie bilden nur eine Vorstufe zu den Darstellungen des späteren Trecento, die sich nicht erhalten haben, erlauben aber, mit Sicherheit anzunehmen, daß jene ebenso frei von aller Tradition der Kirchenmalerei waren, wie sie es sind. Einige solcher Reste finden sich in dem alten Befestigungsturm links von der Fassade von San Zeno[2]). Vollständiger haben sich die Fresken in einem Gemach des Schlosses Castelbarco erhalten, das dem gleichnamigen in Verona lebenden Grafengeschlechte gehörte[3]). Kann man in dem Veroneser Turm nur noch die Reste einer höfischen Empfangsszene sehen, sowie Darstellungen eines jagenden Hundes und eines holzhackenden Bauern, so ist in Castelbarco eine ganze Reihe von Kampf- und Jagdszenen erhalten. Sie schildern in immer neuen Variationen das Treiben ritterlichen Lebens mit einer unverkennbaren Freude an der Zurschaustellung von Trachten und Waffen und nicht ohne das Bestreben, auch das Landschaftliche an Bäumen und Gebäuden in den Kreis der Darstellung zu ziehen. Der Stil dieser beiden

[1]) Schubring a. a. O. Anhang p. 142.

[2]) Noch nicht publiziert; erwähnt von Braune: Die kirchliche Wandmalerei Bozens, Ferdinandeum, III. Folge, Heft 50, Kapitel III.

[3]) Sieber im offiziellen Bericht über den 7. internationalen kunsthistorischen Kongreß 1902, Berlin, Sittenfeld 1902 p. 77 ff. Eine Abb. bei Braune a. a. O. Tafel I. cf. Mitt. der Centralkommission N. F. 19 pag. 188, 25, p. 40 und 110.

Freskenzyklen ist der gleiche. Er weist ins 13. Jahrhundert, denn noch ist eine kontinuierliche malerische Modellierung nicht angewandt. Die scharf gerissene Linie herrscht vollständig [1]). Eine direkte Fortentwicklung dieses Stils zeigen einige kürzlich aufgedeckte Fresken in der Südwestecke von San Fermo, der Grabkirche der Grafen von Castelbarco, die, wenn auch kirchlichen Interessen entsprungen, doch an keinerlei kirchliche Vorbilder gebunden waren; sie schildern nämlich die Schicksale zweier Franziskaner-Missionare in Delhi [2]). Die Modellierungsart dieser Arbeiten zeigt schon ein Auflösen der Linien in breite Faltentiefen, ohne daß eine vollständige Kontinuität der Abstufungen von Hell zu Dunkel erreicht wäre. In der Formgebung stehen sie auf gleicher Grundlage wie jene profanen Fresken, was eine Fortentwicklung ohne äußeren Einfluß verrät. Dem entspricht auch die historisch zu gewinnende Datierung dieser Arbeiten. Sie müssen etwa 1330 angesetzt werden. Der Neubau der Kirche beginnt 1313 [3]). Die Teile am Westende des Langhauses aber gehören einer zweiten Bauperiode an, die die Seitenwände etwas hinausschob; sie wird in die zwanziger Jahre fallen, so daß 1330 als annäherungsweises Datum der Malereien angenommen werden kann. Sehr viel später können sie wegen der Modellierungsart nicht entstanden sein.

Von hier aus dürfen wir den Sprung über eine Generation hinüber wagen und annehmen, daß die bald nach 1364 gemalten Fresken des Skaligerpalastes [4]) noch in einigem Zusammenhang mit den Arbeiten in San Fermo standen. Und somit ergibt sich, daß das ausgehende 14. Jahrhundert auch

[1]) Zwei noch unbekannte Freskenbruchstücke desselben Stils auf Leinwand übertragen bewahrt das Museo Christiano in Brescia.

[2]) Siehe Rassegna d' Arte VIII, p. 116 (mit einer Abbildung.) Das Fresko trägt die Inschrift imperator del Deli.

[3]) Gerola, Madonna Verona I, p. 91.

[4]) Schubring a. a. O. p. 11.

in Verona, wie in andern oberitalienischen Städten auf einer alten Tradition profaner Wandmalereien [1]) fußen konnte. Vergleicht man die Arbeiten Altichieros mit den oben erwähnten älteren Franziskanerfresken in San Fermo, so zeigt sich, daß Modellierung und Zeichnungsart um einen gewaltigen Schritt vorwärts gekommen sind. Die Licht- und Schattengebung weist vollständige Kontinuität der Übergänge auf, die Linie ist ganz verschwunden. Und in der Konturierung der Gesamtfiguren wie einzelner Körper- und Gewandteile ist alles Eckig-Gebrochene vermieden. Die Vorliebe für ritterliche Trachten, für Schlachtendarstellungen ist auch hier so stark, wie sie im übrigen Italien, z. B. in Toskana nie zu finden ist. Was aber in der Modellierung und Formgebung Altichiero Neues bringt, muß in irgend einem Zusammenhang mit Toskana stehen, denn auch seine Typen zeigen oft nahe Beziehungen zu denen Giottos. Nun ist es aber auch nicht gut denkbar, daß die Fresken des Altichiero und seiner Schule, die sich durch reiche Landschaftsbilder, durch ein gewisses Interesse für Tiefenentwicklung und Verkürzungsprobleme von denen Giottos unterscheiden, allein von den in Padua vorhandenen Arbeiten Giottos abhängig sind. Sie zeigen vielmehr eine Entwicklungsstufe, die der auch in Toskana gegen Ende des 14. Jahrhunderts erreichten entspricht. Man wird also kontinuierliche Beziehungen zu jener Provinz, wie sie auch durch die Zuwanderung des Giusto Menabuoi aus Florenz nach Padua bezeugt sind [2]), für den östlichen Teil von Oberitalien annehmen müssen.

---

[1]) Solche sind in besonders reicher Zahl in Treviso in der Loggia dei Cavalieri und im Museum erhalten. Siehe auch Schlosser östr. Jb. XIX p. 245 (1898) und das Bolletino del Museo Trevigiano hgg. von Bailo, 1888 ff. Über andere nur urkundlich bekannte Malereien vgl. Schubring a. a. O. p. 10.

[2]) v. Schlosser östr. Jb. XVII (1896) p. 14 ff. und Schubring a. a. O. p. 119.

So ist denn der Stil dieser Arbeiten im allgemeinen dem toskanischen analog. Man pflegt den Giottesken Stil meist wie den gleichzeitigen nordischen Stil als gotisch zu bezeichnen, und das ist insofern richtig, als er tatsächlich durch Vermittelung Giovanni Pisanos mit jener ganz Europa im 14. Jahrhundert beherrschenden Strömung zusammenhängt. Zugleich aber bedeutet er eine stark gegensätzliche Strömung in dem Gesamtbilde jener Kunstrichtung. Denn die Auflösung der Massen, wie sie im 14. Jahrhundert für den Norden Europas auf allen Gebieten der bildenden Kunst charakteristisch ist, wird in Italien nicht rezipiert. Hier sind die Gestalten auch in der Malerei immer als geschlossene kubische Gebilde aufgefaßt. Die Falten sind nur an der Oberfläche einer sonst einheitlich gesehenen Gewandmasse aufgetragen. Die ganze Gestalt wird zusammengefaßt, der Kopf in die Gesamtkontur eingezogen, die Arme nach Möglichkeit im Gewande versteckt. Das Ausbiegen und Schwingen der ganzen Gestalt, wie einzelner Körper- und Gewandteile wird gar nicht oder doch nur in sehr geringem Maße angewandt. Die Falten fallen in der Hauptsache ruhig herab, schwingen sich nur leise, ohne die Masse zu durchbrechen. Das Aufstoßen am Boden ist nur selten gegeben; wo es nicht zu vermeiden war, ist es nicht als ein Ausschwingen gegeben, das in die Bewegung des Bodens übergeht, sondern als ein hartes Absetzen, das einen Stillstand der Faltenbewegung bedeutet. Die Kopftypen unterscheiden sich wesentlich von den jenseits der Alpen üblichen und nähern sich mehr den antiken und byzantinischen. Die Stirn ist niedrig und breit und gerade, die Nase lang, meist leicht gebogen, die Gesamtform des Gesichts mehr quadratisch als oval und ebenso die Profilansicht des ganzen Kopfes. Und auch die ganze Gestalt ist untersetzt und ohne die Schlankheit die dem rein gotischen Stil eigentümlich ist. Diese allgemeinen Stilmerkmale gelten also auch für Altichiero und die Veroneſisch-Paduanische Kunst des ausgehenden 14. Jahrhunderts

Eine Eigentümlichkeit aber unterscheidet sie von der Toskanischen Richtung. Bleiben die Künstler dort im allgemeinen bei den von Giotto formulierten Typen stehen und beruht der Fortschritt fast nur auf einer reicheren Ausgestaltung des Schauplatzes und der Szene und einer Neigung, die überlieferten Elemente zu kombinieren und ganz äußerlich zu variieren, so zeigt sich in der norditalienischen Malerei eine größere Freiheit innerhalb des charakterisierten Stils. Es fehlt bei den besseren Arbeiten dieser Künstler nie an Dingen, die unmittelbar auf Natureindrücke zurückgehen. Es gibt da Innenansichten und Landschaftsbilder, Köpfe, Trachten und Tierdarstellungen, die so offenkundig Augen verraten, die in das Leben schauen, daß man leicht die Bedingtheit auch dieser Elemente durch den allgemeinen Zeitstil vergißt. Die Naturnähe ist neben der Neigung zu profanen Darstellungen und der Beeinflussung durch Toskana ein drittes bezeichnendes Merkmal der Veroneser Kunst des ausgehenden 14. Jahrhunderts. Die letzten datierten Arbeiten dieses Stils in Verona sind das Cavallivotivbild in Sa. Anastasia, dessen Ansetzung nach 1397 durch das darunter befindliche Grabmal gesichert ist, die Madonna an einem 1392 ausgeführten Grabmal der Pellegrini in der Kapelle nebenan, die 1396 bezeichneten Fresken des Martinus in San Fermo und das Votivbild des Aptes Pietro Paolo Capelli von 1397 in San Zeno[1]). Sie halten sich noch durchaus in den Grenzen des oben charakterisierten Stiles. Für etwa dreißig Jahre fehlen dann alle sicher datierten Werke und erst in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts sind solche wieder aufzuweisen. Das erschwert die Aufgabe sehr, den Ubergang von der alten Kunstweise in die neue zu

[1]) Siehe Crowe und Cavalcaselle, deutsche Ausgabe II. p. 407 f. und Venturi: Storia dell' Arte Italiana V, p. 997 f., der auf Grund des auch von ihm falsch gelesenen Datums das Cavalli-Votivbild in Sa. Anastasia für älter hält.

rekonstruieren. Denn der Stil der zwanziger Jahre ist in allen Punkten ein anderer als jener um 1400. Das frühste datierte Werk der neuen Kunstweise trägt das Datum 1428. Es ist ein kleines Triptychon von sehr geringer Qualität im Museum von Verona[1]), das auf dem Mittelbild die heilige Lucia, auf den Flügeln die Heiligen Georg und Martinus und auf drei kleineren oben angeordneten Tafeln die Verkündigung und den Erzengel Michael darstellt. Von entschiedenerer Haltung und höher in der Qualität ist ein zweites anonymes und undatiertes Werk derselben Sammlung: Madonna mit den Heiligen Nicolaus und Andreas und einer Stifterin[2]). Diese beiden Arbeiten zeigen eine Vermischung alter Elemente mit den neuen und sind offenbar als handwerkliche Vermischungsprodukte aufzufassen. Die ganz konsequente Ausbildung einer neuen Kunstweise findet sich aber bei zwei Künstlern, deren Namen erhalten geblieben sind: Stefano da Zevio und Giovanni Badile.

Über die Identifikation des Stefano da Zevio hat man lange gestritten. Jetzt steht fest, daß der Maler der hier zu besprechenden Bilder der älteste Künstler dieses Namens ist, dessen Tätigkeit in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt. Er ist 1475 geboren, wie aus einer Steuernotiz vom Jahre 1425 hervorgeht, war verheiratet und hatte zur Zeit der Steuerangabe zwei kleine Töchter[3]). Für die Aufstellung seines Werkes ist von einem signierten und datierten Tafelbild der Anbetung der Könige von 1435 in der Brera auszugehen.[4]). Das Werk trägt, wie ja auch das Alter des damals sechzigjährigen Künstlers vermuten läßt, die Züge einer vollständi

[1]) Bei der Neuanordnung im ersten Ausstellungssaal an der linken Schmalwand aufgehängt.

[2]) An derselben Stelle wie das vorige.

[3]) Diese noch unpublizierte Nachricht verdanke ich der Güte Prof. Luigi Simeonis in Verona. Sie ist seitdem in der Madonna Verona von Gerola publiziert worden (II 1908, p. 150 ff.)

[4]) Kat. 1908, p. 129, Nr. 223.

ausgereiften Arbeit. In ihre Nähe gehört die (früher fälschlich Gentile da Fabriano zugeschriebene) Madonna der Sammlung Colonna in Rom. Außer der Anbetung haben wir nun noch zwei andere bezeichnete Werke des Künstlers, ein Fresko von einer Veroneser Fassade im Museum zu Verona[1]) und eine Darstellung des heiligen Augustin mit Engeln, Heiligen und Stiftern am Seitenportal von Santa Eufemia. Die beiden letzteren Arbeiten sind stark zerstört, lassen aber doch erkennen, daß sie vor das Mailänder Bild gesetzt werden müssen. Das ergibt sich, wenn man die etwas formlosen Köpfe dieser Fresken mit den zierlicheren, feineren jener späten Arbeiten vergleicht. Noch klarer wird die frühe Stilart bei einer Madonna zu Illasi im Veronesischen[2]), deren Zuschreibung an Stefano da Zevio durch den Vergleich mit jenen Freskenresten gesichert ist und noch durch das Vorhandensein eines Pfaues im Vordergrunde gestützt wird[3]). Ebenfalls vor die Mailänder Anbetung muß ein Fresko in San Fermo zu Verona gesetzt werden, das durch stilistische Analogien für unsern Künstler gesichert ist[4]). Aus diesen Werken läßt sich eine Reihe konstruieren, die man ohne Zwang über 15—20 Jahre verteilen kann. Den Anfang würde die Madonna in Illasi machen, die noch deutliche Unsicherheiten der Zeichnung verrät. Sie dürfte keinesfalls nach 1420 entstanden sein. In die zwanziger Jahre sind dann das Veroneser Freskobruchstück, die Fresken in San Fermo und an Sa. Eufemia zu verteilen. Den dreißiger Jahren gehören die beiden Tafelbilder an.

[1]) Nicht ausgestellt.

[2]) Erwähnt von Crowe und Cavalcaselle, Deutsche Ausgabe, V, p. 486 und Bernasconi, Studien p. 220, (1865).

[3]) Vasari gibt an, der Pfau habe für Stefano da Zevio die Bedeutung der Signatur (ed. Milanesi III, p. 630).

[4]) Es ist erst kürzlich aufgedeckt worden und zeigt singende Engel vor einer Landschaft.

Diese Verteilung der Werke bis rückwärts ins zweite Jahrzehnt ist schon darum zulässig, weil Stefano um die Jahrhundertwende sein fünfundzwanzigstes Jahr erreichte, und daher schon im ersten Viertel des neuen Säculums seinen Stil ausgebildet haben muß.

In der Perspektive ist Stefano da Zevio noch nicht über die Errungenschaften des Trecento hinausgegangen. Seine Gestalten aber unterscheiden sich in allen Punkten von denen der vorhergegangenen Zeit. Die Gesamtproportion ist im allgemeinen viel schlanker geworden. In die Gewandmassen ist ein reiches Leben gekommen. Tiefe dunkle Falten zerschneiden sie von oben bis unten, herüber und hinüber sich schwingend und biegend. Am Boden stoßen die Faltenzüge nicht mehr auf, sie weichen seitwärts aus und leiten die Bewegung in weicher Biegung in die Bodenlinie über. Die Köpfe haben nicht mehr jene kantige, knochige Bildung, die immer an das Schädelgerüst denken läßt. Sie zeigen weiche, gerundete Konturen von ovaler Gesamtform. Die Wangen sind weich und voll, die Nase ist kurz und eher gestutzt als gebogen, die Stirne hoch und stark gewölbt. Die bei Altichiero als horizontale Linie gegebenen Augenbrauen sind bei Stefano bogenförmig, wodurch an die Stelle des finsteren Ausdrucks jener Gestalten ein weicher, schwärmerischer tritt. In der Gesamtmodellierung des Kopfes verrät sich statt der plastischen Herausarbeitung eine weiche mit malerischen Übergängen arbeitende Art. Diese Modellierung in unmerklichen Übergängen beherrscht auch die übrigen Teile der Bilder und bringt in den früheren Arbeiten den Eindruck einer gewissen Flauheit hervor, der dann in der „Anbetung" überwunden wird. Das Weiche bleibt aber auch bei diesem Bilde bestehen. So sind auch hier noch die langen, schmalen Finger wie knochenlos.

Die Gegensätze in der Formgebung zwischen der Altichieroschule und Stefano da Zevio sind so groß und so unvermittelt, daß eine Entwickelung der einen aus der andern nicht

angenommen werden kann. Zwar sind Berührungspunkte da, sie liegen aber außer dem allgemeinsten der Raumgestaltung mehr in der Gesinnung als in der formalen Ausführung. Die Vorliebe für das Genrehafte und Weltliche, die Neigung Tiere darzustellen und das Verständnis für Tierformen hat sich erhalten. Aber Zeichnungsart und malerische Ausführung sind von ganz neuer Art. Hier müssen Einflüsse von außen gewirkt haben. Dafür spricht auch der Umstand, daß die Arbeiten, die durch gewisse Mängel in der Zeichnung und eine persönliche Unsicherheit sich als frühere dokumentieren, jene auffallenden Züge in stärkerer Ausprägung enthalten, während die späteren Arbeiten sie modifizieren, verfeinern und beherrschen.

Jünger als Stefano da Zevio muß Giovanni Badile sein. Das Museum in Verona besitzt eine von ihm signierte Pala[1]), und in Santa Maria della Scala befindet sich ein Freskenzyklus, der ihm seine Ausführung verdankt, wie kürzlich Luigi Simeoni dokumentarisch nachgewiesen hat[2]).

Die Madonna auf dem siebenteiligen Bilde des Museums zeigt den Typus, der für die Frühwerke Stefanos bestimmend war; ovale Kopfform, gewölbte, hohe Stirn, volle Wangen und kleiner Mund. Die weichen sich schwingenden und tief einschneidenden Falten werden bei den Figuren der Seitenteile besonders deutlich. Was da zwingt, diese Arbeit ins zweite Viertel des 15. Jahrhunderts zu setzen, ist außer der Tracht des auf dem Mittelbilde knienden Stifters die Bildung des Christkindes, die einen Zusammenhang mit der Richtung des Squarcione verrät.

In eine spätere Zeit Badiles müssen die Fresken in

[1]) Bei der Neuanordnung im Ausstellungssaal I aufgestellt.

[2]) Luigi Simeoni: Gli affreschi di Giovanni Badile in S. Maria della Scala di Verona, Nuovo Archivo Veneto, Nuova Serie XIII, p. 1—21.

Sa. Maria della Scala gesetzt werden. Sie sind zwar stark übermalt, zeigen aber doch noch eine Befreiung von jener Faltenmanier und von jenem Kopftypus und bekunden ein Naturstudium, das schon andere Bahnen zu wandeln beginnt, als es jener Stil tat. Wie wir aber sahen, setzt diese Befreiung schon bei Stefano da Zevios Spätwerken ein. Sie mag gegen die Mitte des Jahrhunderts zu Erscheinungen wie die Fresken in Sa. Maria della Scala geführt haben.

Stefano da Zevio scheint neben Pisano der geschätzteste Veroneser Künstler seiner Zeit gewesen zu sein.[1]) Er ist aber in seinem Stile keine singuläre Erscheinung. Kleinere Meister gingen dieselben Wege, so der Maler des Rosengartens in der Galerie, der heute ohne Grund mit Stefano da Zevio identifiziert wird. An dieses Bild läßt sich eine ganze Reihe anderer kleiner Tafeln anschließen, so eine Madonna in der Veroneser Galerie (386), ein nackter heiliger Eremit im Museum Poldi Pezzoli, eine Madonna im Museo Correr zu Venedig (Saal 11 № 8) und eine Madonna im Museum Poldi Pezzoli, ohne daß sich bei diesen allen dieselbe Hand verriete. Stefano näher steht eine Madonna mit heiligen Bartholomäus und Antonius Abbas an San Giovanni in Valle zu Verona, ein Freskenbruchstück von unbekannter Herkunft im Museum Veronas in der Art der Madonna von Illasi[2]) und die Madonna im Chor von Santa Maria della Scala[3]). Die Reihe solcher Arbeiten ließe sich leicht noch bedeutend vermehren[4]). Schon aus diesen Beispielen geht

[1]) Nach Vasari hätte er außer in Verona auch in Mantua in mehreren Kirchen gemalt, ed. Milanesi III, p. 631 ff.

[2]) Am hinteren Aufgang unter anderen Freskenbruchstücken.

[3]) Siehe Biermann in Berühmte Kunststätten: 25, Verona, p. 100, der es Stefano da Zevio zuschreibt.

[4]) Berenson, North Italian painters 1907, p. 302 f., führt noch eine Reihe anderer Arbeiten an, die Stefano da Zevio näher stehen, ohne daß man sie, wie er will, für eigenhändige Arbeiten ansehen kann.

aber hervor, daß wir es mit der im zweiten Viertel und um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Verona herrschenden Kunstrichtung zu tun haben. Ihr gehört offenbar auch Pisano an, und zwar als ihr weitaus bedeutendster Vertreter.

Pisanos früheste erhaltene Arbeit ist, wie wir sahen, die Verkündigung am Grabmal der Brenzoni mit den zugehörigen beiden Erzengeln. Sie zeigt ganz dieselben stilistischen Merkmale, wie die besprochene Gruppe in Typen sowohl wie in Faltengebung und steht Stefano da Zevio sehr nahe. Die Verknüpfungen mit dem Stil Altichieros fehlen hier nicht ganz. Die Art, wie der Raum gegeben ist, läßt sich wohl aus seinen Gepflogenheiten ableiten, die rein menschliche Auffassung der Szene ist im 14. Jahrhundert vorgebildet, und auch für die Anordnung von kleinen Tierszenen fehlt es nicht an Analogien. Die oben hervorgehobene Neigung für das Weltliche und Genrehafte hat sich behauptet. In der Formensprache aber hat sich Pisano noch entschiedener vom Trecento entfernt, als seine Zeitgenossen. Denn er zeigt sich in diesem Bilde schon auf einer Stufe angelangt, die der letzten Art des 22 Jahre älteren Stefano da Zevio entspricht. Nun wissen wir aus literarischen Ueberlieferungen, daß Pisano in Venedig[1]) und in Rom[2]) schon vor der Arbeit in San Fermo Fresken gemalt hat. Für die Malereien in Rom steht das Datum 1431 fest[3]), die beiden Szenen, die er im Dogenpalast ausführte, dürfen mit einiger Wahrscheinlichkeit nach 1422 angesetzt werden[4]). Wenn also eine Vermutung über die Art

[1]) Bartholomei Facii De viris illustribus liber, geschrieben 1456 hgg. von Méhus Florenz 1745 p. 47, abgedruckt Venturi a. a. O. p. 65. Fr. Sansovino: Venetia citta nobilissima et singolare Venetia MDLXXXI p. 124.

[2]) Vasari, ed. Milanesi III, p. 5. f. Facius a. a. O. p. 48 abgedr. Venturi a. a. O. p. 65.

[3]) cf. Venturi a. a. O. p. 33 und 35 f.

[4]) Venturi a. a. O. p. 29 ff.

dieser Werke versucht werden soll, so könnte man sie sich analog den früheren Arbeiten Stefano da Zevios denken. Seine Reife erreicht aber Pisano viel später.

Bei dem Pellegrinifresko Pisanos ist die Verknüpfung mit seiner früheren Arbeit in San Fermo unverkennbar, wenn man die Behandlung der Falten oder die allgemeine Bildung der Köpfe vergleicht. Alles Schematische ist aber überwunden. Innerhalb der gegebenen Stilformen ist eine Ausgestaltung des Persönlichen in vollem Maße erreicht. Der Gegensatz zwischen dem männlichen Kopf des Heiligen und dem weiblichen der Prinzessin läßt das ebenso deutlich erkennen, wie die Differenzierung der Kriegerköpfe im Mittelgrunde. Und hier wird der große Unterschied klar, der neben der Formengebung diese Arbeit von denen des Altichiero trennt. Trotz aller naturalistischen Bemühungen erreicht der Trecentist nirgends eine so individualisierende Behandlung, wie sie z. B. auch die Tiere auf dem Fresko Pisanos zeigen. Jene Zeit war zu stark im Typischen befangen, um der Einzelform in dem Maße Rechnung zu tragen, wie es das neue Jahrhundert vermochte.

Der stärkste Gegensatz macht sich bemerkbar, wenn man die Landschaftsdarstellung der beiden Stilstufen vergleicht. Es ergibt sich folgendes. Altichieros Landschaften haben etwas Einheitliches. Er arbeitet zwar nur mit Andeutungen der Landschaftselemente, aber sie stellen durchaus ein geschlossenes System dar. Bei Pisano wird das anders. Er will Natureindrücke, wirkliche Wälder, wirkliche Berge geben, und dabei sprengt er die trecentistische Darstellungsform. Noch fehlt ihm aber die Kenntnis der Linearperspektive, und so kommt er zu den oben charakterisierten Widersprüchen in den Größenverhältnissen und in der Raumgestaltung. Der Mensch und seine Umgebung sollen als gleichberechtigt nebeneinanderstehen, aber sie tun es doch nicht, und somit fällt das Ganze in einzelne wohlgelungene, in ihrem Zusammenschluß unmögliche Teile auseinander.

Es ist von jeher aufgefallen, daß man die Kunstweise Pisanos nicht aus der Veronesischen des Trecento ableiten kann, ohne Einflüsse von außen anzunehmen. Das gilt auch, wie wir gesehen haben, von der ganzen zeitgenössischen Malerei seiner Heimatstadt. Man hat versucht, den Einfluß Umbriens und insbesondere des Gentile da Fabriano, der im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in Venedig und Bergamo tätig war, für die neue Strömung verantwortlich zu machen [1]) und dazu verleiteten insbesondere einige Züge, die des Umbrers Anbetungsbild in der Akademie zu Florenz mit Werken Pisanos und Stefano da Zevios gemein hat. Um aber über einen etwaigen Einfluß ein Urteil zu gewinnen, müssen vor allen Dingen diejenigen Werke Gentiles betrachtet werden, die vor seinem Aufenthalt in Oberitalien entstanden sind. Erst von hier aus wird sich erkennen lassen, ob und wie weit er in Verona wirken konnte. Die Krönung Mariä in der Brera [2]), die man als eine vor der Reise nach Norditalien entstandene Arbeit ansehen darf, zeigt rein umbrischen Charakter und hat mit veronesischer Kunst nichts gemein. Sie steht noch ganz auf dem Boden des Trecento in Typen, Proportionen und Landschaft. Neigung zu weltlicher Darstellung ist nirgends zu bemerken. Ebenso verhält es sich mit dem Berliner Votivbild. [3]) Das Einzige, was auf diesem Gemälde an Veroneser Kunst erinnert, ist eine gewisse Neigung zur Schwingung der Gewandsäume. Diese Motive sind jedoch nicht als vorbildlich anzusehen, da sie beim jungen Stefano da Zevio so-

[1]) Von dieser Ansicht ging zuerst Hill ab, indem er annahm, Gentile könne wenigstens ebensoviel von Pisano gelernt haben, wie dieser von ihm. Hill a. a. O. p. 38.

[2]) Mailand, Brera; Kat. Malaguzzi-Valeris von 1908 p. 285 ff. № 597. Das Bild stammt aus Valle Romita bei Fabriano und ist also sicher vor der Reise nach Norditalien gemalt.

[3]) Berlin Kat. № 1130; aus San Niccolò zu Fabriano, also ebenfalls vor der Berührung mit norditalienischer Kunst.

fort viel entschiedener auftreten. Es kann aber nirgends nachgewiesen werden, daß ein Nachahmer Motive, die er einem von außen kommenden Vorbild entlehnt, sofort konsequenter ausbildet, als er sie vorfand. Spezielle Eigentümlichkeiten der Veroneser Schule finden sich erst bei den nach der oberitalienischen Zeit in Florenz entstandenen Arbeiten des Gentile da Fabriano. Insbesondere bei der Anbetung der Könige von 1423[1]) wird man sofort an Stefano da Zevio erinnert. Das beruht auf der Verwendung von reichen, weltlichen Trachten, von mannigfachen Tieren und auf einer technischen Eigentümlichkeit: der Reliefvergoldung. Aber die Idealgestalten des Hauptbildes haben weder das Schlanke und Zierliche noch die Schwingung der Kontur, die wir in Verona fanden. Auf den Predellenbildern tauchen allerdings Gewandmotive auf, die an die veronesische Schule erinnern. Der Kopftypus jedoch steht durchweg dem eines Stefano da Zevio oder Pisano sehr fern. Bei den Tierdarstellungen braucht man nur die hölzernen Pferde und Hunde, mit denen Pisanos oder die schematisch gezeichneten Vögel mit denen Stefanos zu vergleichen, um zu sehen, daß sie die Vorbilder für jene nicht abgegeben haben können. Erscheint somit eine Beeinflussung der Veroneser Schule durch Gentile da Fabriano so gut wie ausgeschlossen, so muß eine Einzelbeobachtung zu dem Schluß führen, daß die gemeinsamen Züge nur so erklärt werden können, daß der Umbrer sie von Oberitalien übernahm. Auf dem Anbetungsbilde findet sich nämlich die Reliefvergoldung, die Pisano und Stefano da Zevio mit viel Feingefühl zu verwerten wissen, in recht aufdringlicher und unvermittelter Weise angewandt. Die Art wie z. B. der Kragen des Mannes unter der rechten Rahmenkonsole gegen die Umgebung absticht, weist auf eine rein äußerliche Übernahme der Technik. Es fehlen alle Über-

[1]) Florenz, Akademie, bez. und dat. 1423, ein Predellenbild im Louvre. (№ 1278.)

gänge von der plastischen Technik zur modellierenden. Bei den frühen Arbeiten Gentiles nun kommen solche aufgesetzten Teile nicht vor, und sie sind wohl in Umbrien überhaupt nicht nachzuweisen. Das zwingt zur Annahme, daß Gentile da Fabriano dieses in Oberitalien häufig angewandte technische Verfahren erst bei seinem Aufenthalt jenseits der Apenninen übernahm. Und so wie er dieses lernte, mag er auch das andere dort gelernt haben.

Neben den stilkritischen Gründen war ein immer wiederholtes Argument für die umbrische Herkunft des Pisanostiles ihr weltlicher Charakter. Man hielt nämlich Umbrien für die Heimat aller Profanmalerei. Wie wir aber oben sahen, sind weltliche Darstellungen in Oberitalien und insbesondere in Verona von jeher sehr beliebt gewesen. Schubring ist sogar soweit gegangen, daß er die genrehaften Züge, die sich in Umbrien in den Werken der Brüder von San Severino finden, aus Einflüssen der Altichieroschule ableiten wollte.[1]) Es kann also auch auf diesem Wege ein Einfluß Gentiles auf Pisano nicht nachgewiesen werden.

Andere Forscher sahen Einflüsse außeritalischer Kunstweise in dem neuen Veroneser Stil.[2]) Am energischsten ist Courajod[3]) für solche eingetreten, indem er behauptete, daß Beziehungen zu Köln oder zu Flandern bestanden haben müßten. Lionello Venturi[4]) wagte dann, die Hypothese, kölnische Künstler aus der Schule Meister Wilhelms hätten direkt auf die veronesische Kunstweise gewirkt. Die Beobach-

[1]) Schubring, a. a. O. p. 131.

[2]) Gruyer, Gazette des beaux arts 3. pér. XII., (1894) p. 486 f.

[3]) Courajod 1890, Gazette des beaux arts Bd. 3. p. 75 und Leçons 1887—96, publ. 1901 Bd. II., p. 269 ff.

[4]) Lionello Venturi: Le origini della pittura veneziana. Venedig, Ongania 1907, p. 73 f.

tungen, die diese Ansicht veranlaßt haben, sind unzweifelhaft richtig.[1])

Jener Stil mit seinen geschwungenen Gewandmassen, mit den schlanken zarten Gestalten, mit den weichen Gesichtern und den knochenlosen zierlichen Händen steht der altkölnischen Art viel näher als dem italienischen Stil, der in Toskana seine Ausbildung fand und dort sich in ununterbrochener Entwickelung von Giotto bis ins 15. Jahrhundert erhielt. Aber die Annahme eines direkten Einflusses von der fernen Stadt am Niederrhein ist unhaltbar und durch nichts zu belegen; denn die kölnischen Künstler wanderten wohl nach Westen, nicht aber nach Italien.[2]) Es bleibt also nur die Tatsache bestehen, daß Verona Einflüsse direkt oder indirekt von jenseits der Alpen empfangen haben muß.

Die Ähnlichkeit zwischen altkölnischen und altveronesischen Werken kann nun auf die Weise erklärt werden, daß man eine gemeinsame Quelle für beide aufsucht. Und tatsächlichst die Kunst des sogenannten Meister Wilhelm ebensowenig eine ganz indigene, wie die vorhergehende der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Köln. Sie muß, wie schon Aldenhoven[3]) nachgewiesen hat, aus einer Beeinflussung vom Westen her erklärt werden.

Vielleicht ist es möglich, die veronesische Kunst dieser Zeit ebenfalls aus einem direkten Einfluß Frankreichs zu erklären.[4]) Die Kenntnis der französischen Wand- und Tafelmalerei im 14. Jahrhundert und am Anfang des 15. Jahr-

[1]) Trotzdem kann sich Lionello Venturi von der altüberlieferten Annahme einer Beeinflussung durch Gentile da Fabriano nicht ganz frei machen.

[2]) Nach Paris ging z. B. 1402 der Maler Hermann von Cöln, Michel: Histoire de l'Art III., 1 p. 150.

[3]) Aldenhoven: Die Kölner Malerschule, Lübeck 1902 p. 43, p. 59 f., p. 74.

[4]) Vgl. Dvořak, östr. Jb. XXIV, in seinem Aufsatz über „das Rätsel der Brüder van Eyck", pag. 295.

hunderts ist derzeit noch sehr unsicher und die Folge der erhaltenen Monumente ermöglicht eine klare Übersicht der Entwickelung noch nicht. Um so reicher ist aber das Material an Miniaturen. Es erlaubt eine lückenlose Reihe aufzustellen und die Entwickelungsphasen an datierten Beispielen festzulegen. Und das genügt für die Untersuchung des Einflusses, den die französische Kunst in Italien ausgeübt haben könnte, vollständig. Denn die Beziehungen zwischen der Buchillustration einerseits und Wand- und Tafelmalerei andererseits waren im Mittelalter sehr enge. Oft wurden Bücher direkt als Vorlagen für Fresken benutzt, oft malten dieselben Künstler Tafeln und Bücher[1]). Und wenn es sich um den Export von Kunstwerken in fremde Länder handelte, so waren es zumeist die leicht beweglichen, kostbaren Bücher, die in Betracht kamen.

Die Betrachtung dieser französischen Miniaturen ergibt nun, daß der Stil, der mit geschwungenen, tief eingeschnittenen Falten die Gewandmassen auflöst, der dem Kopf jene gerundeten weichen Formen, den Haaren schlängelnde Bewegung gibt, und die ganzen Gestalten in die gotische Schwingung versetzt, gegen Ende des 13. Jahrhunderts in Frankreich in der Malerei eingesetzt hat. Er erhält sich dort mit gewissen Modifikationen bis tief ins 15. Jahrhundert und wirkt auf die Malerei der deutschen und flämischen Gebiete und bis nach Böhmen hinein. Gelegentlich rezipiert er auch italienische Züge. Im ganzen aber zeigt die Entwickelung eine geschlossene Kontinuität ohne Sprünge oder Ausweichungen. Die Tendenz geht besonders auf zwei Punkte aus, die Eroberung von Raum und Landschaft und die Erfassung der individuellen Züge, die sich besonders an den häufigen Por-

[1]) Vgl. Michel a. a. O. III, 1. p. 106. Schlosser, östr. Jb. XVII (1906), p. 23. Bouchot, Les Arts II, 24, p. 34 ff. Martin, Les miniaturistes français, p. 55, Schlosser, östr. Jb. XVI, p. 170 und XVII p. 23 Wulff, Repertorium XXVII (04) p. 96.

träts von Fürsten und Stiftern betätigt. Daneben geht eine konsequente Bereicherung an malerischen Mitteln einher, die im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts zur vollen Beherrschung des Licht- und Schattenspiels bei Gestalten und Gegenständen führt. Um diese Zeit ist das Porträt den französischen Buchmalern eine geläufige Aufgabe geworden, die sie in überzeugendster Weise zu lösen wissen. Die Landschaftsdarstellungen erreichen eine vollständige Sicherheit erst in einigen Werken des beginnenden 15. Jahrhunderts. Die Zeit von etwa 1380 bis 1430 ist es, die für die französische Miniaturmalerei die höchste Blüte bezeichnet. Sie hat auch am meisten im Ausland gewirkt. Denn was damals in Paris auf Pergamentblätter gemalt wurde, übertrifft an Beherrschung aller malerischen Mittel weit die Leistungen aller anderen Kulturländer Europas. Zur Unterstützung dient dieser künstlerischen Überlegenheit noch der Umstand, daß in der ganzen Breite kultureller Errungenschaften die französischen Höfe jener Zeit auf einer Höhe stehen, wie sie in wenigen anderen Ländern zur gleichen Zeit erreicht wurde. Dazu kommt die Bedeutung der Pariser Universität, die Studierende aus allen Ländern anzog, und die unbestrittene Vormachtstellung dieses Zentrums für den Buchhandel. Französische Bücher wurden schon im 13. und 14. Jahrhundert vielfach ins Ausland exportiert, um 1400 aber hat die Produktion eine Höhe erreicht, die fast unglaublich anmutet. Berichtet doch ein französischer Chronist unter der Regierung Karls VI. hätten 60.000 Bücherschreiber in Paris ihr Gewerbe ausgeübt. [1]) Für die Baukunst und Plastik ist die Vorherrschaft Frankreichs in der Zeit des gotischen Stils längst anerkannt. In den letzten Jahren ist es immer klarer geworden, daß sie auch für die Malerei vorhanden ist. [2])

[1]) Guillebert von Metz. Siehe Michel a. a. O. III, 1 p. 156.
[2]) Vgl. besonders Dvorak, östr. Jb. XXIV (05).

Die allgemeinen Vorbedingungen für eine Wirkung der französischen Malerei aufs Ausland sind also durchaus gegeben, und ein Einfluß in Verona wird dadurch in den Bereich der Möglichkeiten gerückt.

Indem es sich nun darum handelt, Analogien zwischen französischen Arbeiten und den oben besprochenen veronesischen aufzufinden, machen sich zwei Übelstände bemerkbar. Das publizierte Material an französischen Miniaturen beschränkt sich fast ganz auf die Bücher, die für französische Herrscher und Prinzen geschrieben wurden. Diese Arbeiten können natürlich nicht direkt in Verona gewirkt haben. Das müssen die von jenen besten Werken abhängigen, für den Verkauf bestimmten getan haben.[1]) Die weniger wertvollen, nach Italien exportierten Arbeiten haben sich aber nur in wenigen Exemplaren erhalten und sind zumeist der Forschung noch nicht zugänglich gemacht. Daß aber die berühmten königlichen Bücher vorbildlich für die gesamte Produktion an Büchern waren, ist als sicher anzunehmen. Und wenn es somit unmöglich ist, sich auf Werke zu beziehen, die nachweislich in Italien oder in Verona gewesen sind, so erscheint es geboten und gerechtfertigt, als Vergleichungsmaterial diejenigen Arbeiten heranzuziehen, die für den Zeitstil typisch sind.

Für den Typus der Madonna mit dem Kinde, wie er sich bei Stefano da Zevio findet, fehlt es nicht an Analogien. Das Rundliche, Weiche der Formgebung in dem Kopfe, die gelenklosen, sich zuspitzenden Finger finden sich z. B. bei einer Madonna aus dem Besitz der Herren Aynard in Lyon[2]) wieder. Die Engel des Bildes in Illasi mit ihren breiten plumpen Köpfen, den geringelten Haaren sieht man auf einem kleinen

---

[1]) Vgl. Schlosser, östr. Jahrbuch XVI, p. 162; Ludwig, pr. Jb. XIII (1902) p. 165 und Bouchot Arte XIII (1905) p. 18 ff. Weisbach: Francesko Pesellino p. 13.

[2]) Kat. der Exposition des primitifs français 1904, № 13.

Triptychon der Sammlung Weber,[1]) das die Trinität darstellt. Dort kommen die beiden auf dem Bilde Stefanos zuäußerst rechts und links sitzenden sehr ähnlich in den beiden unteren Engeln vor. Übereinstimmung zeigt besonders die Art des Sitzens, wobei die Falten sich über dem Schenkel kraus ziehen und am Boden sich zusammenschieben. Dann finden sich auch die breiten Köpfe mit der stumpfen kurzen Nase, dem kleinen Munde, den geringelten Haaren wieder.

Weiter aber führt die Vergleichung der Madonna Colonna und der Anbetung Stefanos mit zwei Blättern eines französischen Gebetbuches des britischen Museums, das den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts angehört.[2]) Auf Blatt 257 findet sich ein Adorationsbild, dessen Madonna offenbar denselben Typus repräsentiert wie die der Sammlung Colonna. Denn den ganz gleich nach links geneigten Kopf bedeckt in beiden Fällen ein Tuch, dessen Falten so gelegt sind, daß über der Stirn und an den Schläfen vorspringende Faltenwinkel entstehen, so daß die runde Kontur des Gesichts oben von einem rechten Winkel eingefaßt erscheint. Das Gesicht der französischen Madonna zeigt dieselbe gewölbte Stirn, dieselbe feine, leicht konkav geschwungene Nase zwischen halbgeöffneten, dunklen Augen, denselben zarten Mund im geschlossenen, vom Kopftuch und zwei an den Schläfen hervorragenden Haarbüscheln eingerahmten Oval, wie das der Madonna des Veroneser. Die überzierlichen schlanken Finger kehren auf beiden Bildern wieder, in derselben pretiösen Art fassend und sich bewegend. Und die Art, wie die Gewänder liegen und in Falten fallen, zeigt ebenfalls frappante Übereinstimmung. Zwar bedeckt der Mantel der Miniatur nicht das Haupt. Aber von den Schultern herab zeigt er dieselbe Lage, wie bei dem italienischen Bilde. Von der einen Seite nämlich

[1]) Kat. der Exposition des primitifs français 1904, Nr. 8.

[2]) Reproductions from Illuminated Manuscripts, Series III. London Brit. Mus. 1908, Taf. XXXIII und XXXIV.

fällt der eine Teil des Mantels über die Schulter herab, auf der Brust etwas nach einwärts liegend, über dem Arm nach außen weichend, um dann auf dem Schoße liegen zu bleiben. Der andere Teil des Mantels folgt oben einem ähnlichen Zuge wie der erste, zieht sich dann aber in weitem Bogen über den Schoß und jenen hinüber, wobei er sich etwa in der Mitte umschlägt und das Futter sehen läßt. Bei der Miniatur ist letzteres Motiv etwas weiter ausgeführt, indem das Ende der obenliegenden Mantelhälfte zuletzt über die Lehne des Sessels fällt. Die Art des Fallens ist bei beiden Werken sehr ähnlich, es entstehen ineinandergerollte dütenförmige Gebilde mit geschlängelten Säumen. Man denke von hier zurück zu einem rein italienischen Devotionsbilde, wie das der Cavalli in Sa. Anastasia. Dort ist alles geschlossene Masse, ruhig verlaufende Kontur, einfache Bewegung, bei Stefano und seinen nordischen Verwandten sind die Bewegungen kompliziert und vielfältig, die Konturen gebrochen und unruhig, die Masse aufgelöst und zerlegt.

Eine Anbetung der Könige, die mit der Stefanos zu vergleichen ist, findet sich im selben Codex auf Blatt 75. [1]) Als Gegenbeispiel mag dieselbe Darstellung Avanzos in der Cappella San Giorgio dienen. Schon die Kombination der Szene mit anderen im Hintergrunde zeigt Analogien zwischen der Miniatur und dem Bilde Stefanos. Durch das Hintereinanderschieben der Figuren entsteht bei Stefano wie bei dem französischen Miniaturmaler ein großes Gedränge, das weit entfernt ist von dem ruhigen reliefmäßigen Aufbau der rein italienischen Arbeiten ihrer Zeit. Alles schiebt sich bei jenen durcheinander, wie bei einem Volksauflauf, bei diesem ist eine Gruppe ruhig erwartend aufgestellt, die andere naht sich gemessenen Schrittes.

[1]) Add. Mss. 18850 fol. 75, Abb. in der Publikation des Brit. Mus.: Reproductions from Ill. Mss. Serie III, Taf. XXXIII.

Auf ähnlicher Stilstufe wie diese beiden Bilder Stefanos steht noch, wie schon oben angedeutet wurde, die Verkündigungsmadonna Pisanos in San Fermo. Ihr französisch-gotischer Charakter ist deutlich zu erkennen, wenn man sie mit ähnlichen Figuren französischer Miniaturen wie etwa einer heiligen Anna in einem Gebetbuche des britischen Museums vergleicht, das die Wappen des 1419 verstorbenen Herzogs Johann von Burgund und seiner Frau auf dem Titelblatt trägt.[1]) Alles findet sich hier wieder, was bei Pisanos Madonna auffiel, die sanfte Neigung des Kopfes, die schmale Brust, die schlanken Handgelenke und die langen Finger der Hand. Und die Art, wie sich vom Kopfe herab in Schwingungen die Falten des Mantels herabziehen, wie ihre Säume sich winden und rollen und am Boden sich schieben und hingleiten. Auch für die Art, wie das Gewand des Engels seine mächtigen Falten zieht, fehlt es nicht an Analogien in der französischen Kunst; man vergleiche dazu etwa die Stifterin auf dem oben erwähnten Adorationsbilde des Gebetbuchs des Herzogs von Bedford.[2])

Bei dem Georgsfresko Pisanos scheint schon auf den ersten Blick die Verwandschaft mit französischen Miniaturen aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts sehr offenkundig zu sein. Dieser Eindruck beruht zum großen Teil darauf, daß französische Modetrachten verwandt sind. Das kann aber nicht als stilistisches Kriterium gelten, denn wie in allen höfischen Sitten, so war auch auf dem Gebiet der Kleidung Frankreich zu jener Zeit für das Ausland vorbildlich. Die Analogien müssen tiefer gesucht werden. Dabei bieten sich die Illustrationen des bekannten Gebetbuchs des Herzogs von Berry[3]) als das beste Vergleichsmaterial dar, da sie einesteils sicher zwischen 1410 und 1415 datiert sind und andernteils

[1]) Abb. in der zitierten Publikation des Brit. Mus. Serie III, Taf. XXXI, 1908. Harley Ms. 2897 fol. 340 vo.

[2]) Abb. Ill. Mss. Serie III. Taf. XXXIV.

[3]) Chantilly-Museum Nr. 1284.

das Beste darstellen, was jene Zeit zu leisten vermochte. Das Beste wird aber naturgemäß am ersten und am meisten nachgeahmt. Über die Maler dieser Miniaturen sind wir nur wenig unterrichtet. Genannt werden drei Brüder, Pol, Hennequin und Hermann, die aus Limburg stammten. Ihre Kunst ist aber durchaus die der französischen Miniaturmaler, sei es nun, daß sie ihre Ausbildung in Paris erhalten haben, wie Bouchot [1]) annimmt, der sie aus der Künstlerfamilie der Malouel stammen läßt, oder daß sie aus einem Atelier ihrer Vaterstadt hervorgingen, das unter französischem Einfluß stand und nach Paris oder Dijon kommend, sich dort weiter ausbildeten. Ihre Arbeiten zeigen eine merkwürdige Abwechselung italienischer Kompositionen mit anderen, die rein französisch sind. Die Ausführung ist aber immer französischer Art. Übernommen ist bei einigen heiligen Geschichten die allgemeine Anordnung der Szene und die Architektur. Faltengebung aber, Typen, Bewegungsmotive und das rein Landschaftliche ist bei allen Blättern nordisch. Und ohne jeden italienischen Einschlag sind die elf Blätter des Kalenders. Denn der früher behauptete Einfluß des Gentile da Fabriano ist, wie Bouchot nachgewiesen hat, [2]) schon aus chronologischen Gründen ganz unmöglich. Auf die Monatsbilder soll sich daher die Vergleichung mit den Arbeiten Pisanos beschränken. Was hier zuerst und ganz neu auftritt, ist die geschlossene Landschaftsdarstellung. Es werden keine Andeutungen mehr gegeben, sondern ein Schauplatz, wie wir heute ihn sehen: Felder, die sich bis an den fernen Horizont dehnen, Wälder, die geschlossene Baummassen bilden. Bestimmte Schlösser, die des auftraggebenden Fürsten, erheben sich auf Anhöhen zwischen den Feldern, oder ihre Türme ragen über die Baumgipfel herüber. Und in diesen Bildern der Landschaft erscheint der

[1]) Bouchot: I primitivi francesi „l'ouvraige de Lombardie" Arte VIII (1905), p. 18 ff.

[2]) Bouchot a. a. O. p. 18, 19.

Mensch in seinen natürlichen Größenverhältnissen nicht mehr als das einzige Darstellenswerte, dem alles andere untergeordnet ist, sondern oft wirklich nur als Staffage. Daß die Beschäftigungen der Monate den Anlaß zu diesen Darstellungen gegeben haben, ändert nichts an der Tatsache, daß reine Landschaftsdarstellungen vorliegen. Und ähnliches fand sich auch bei Pisano in seinem Georgsfresko. Der Landschaft ist ein selbständiges Interesse zugewandt; auch er gibt Wäldermassen, Berge und Hügel in annähernd richtigen Lagerungen und über sie hinüberblickend ein Schloß und eine Stadt. Was ihm allerdings fehlt, ist der durchgeführte Schauplatz; um nicht Kollisionen der Größenverhältnisse zu erhalten, muß er sein Bild in Stücke zerlegen. Das entspricht nun wieder der Art, wie geringere französische Miniaturmaler die Errungenschaften der drei großen Brüder zu verwerten pflegten. Auch sie zerlegten die Landschaft in verschiedene Pläne, wobei an den Nahtstellen Fehler in den Größenverhältnissen entstanden, die bald gewandt versteckt wurden, bald recht unangenehm zutage traten. Es ist das offenbar ein natürliches Auskunftsmittel des Nachahmers. Die Vermutung liegt also nahe, daß auch Pisano unter diese Nachahmer gehört, sei es nun, daß ihm schon derartig zusammengeflickte Arbeiten vorlagen, oder daß er selbst bei der Nachahmung zu solchen Auskunftsmitteln griff. Zu beweisen wäre aber noch, daß auch im einzelnen Beziehungen zwischen jenen Miniaturen und den Bildern Pisanos vorhanden sind. Wenn aber solche enge Beziehungen nachgewiesen werden können, so muß offenbar das mindestens zwanzig Jahr frühere Gebetbuch als der gebenden Kunstrichtung angehörig betrachtet werden.

Eine Figur, die mit der Prinzessin auf Pisanos Bilde leicht verglichen werden kann, findet sich auf dem Aprilbilde des Chantilly-Gebetbuches. Es ist die jener Frau, die von rechts auf die Gruppe der Stehenden zutretend in der Rechten einen Ring erhebt. Beiden Figuren sind die schlanken Propor-

tionen gemeinsam, die noch durch die vollständige Profilstellung mit Absicht betont sind. Die Seitenansicht des Kopfes, die Führung der Profillinie mit der gewölbten Stirn, der konkav geschwungenen Nase, dem kleinen Munde findet sich bei beiden, ebenso wie das bewußte Arbeiten mit der entblößten und stark entwickelten Nackenlinie. Das Motiv des Gewandaufraffens ist bei der Miniatur konsequenter und deutlicher ausgebildet, bei dem Wandbilde abgeschwächt, fast unterdrückt, aber nicht aufgehoben. In der Gewandbehandlung ist die Führung der Faltenzüge in langen parallelen Streifen bevorzugt; die Motive der Faltenbrechung am Boden stehen namentlich bei den beiden knienden Figuren auf der Miniatur denen des Freskos sehr nahe. Es sind immer zuerst zwei Schiebungen nach rechts und nach links gegeben. Dann geht die Bewegung von ihrer ursprünglichen Richtung abgelenkt wieder in leichten Schwingungen weiter, um am Saume sich in schwachen Schlangenlinien zu rollen, wobei ab und zu das Gewand sich ein wenig umschlägt, so daß das Futter sichtbar wird. Was die Figuren Pisanos von den französischen unterscheidet, ist außer der Unterdrückung des vorgeschobenen Unterleibes vor allem seine Umdeutung der Gesichtsformen ins Größere. Die tatsächliche Unterlage, mit der er arbeitet, ist aber durchaus der jener Miniatur analog und dürfte somit ihr entstammen. Weiter kann man den Kopf des von vorne gesehenen Kalmücken der Reitergruppe mit einem ähnlichen in einer D-Initiale des Chantilly-Gebetbuches vergleichen. Der Typus sowohl, wie die Anordnung in voller Frontalansicht sind übereinstimmend. Es finden sich die kurze tierische Nase, die starken Backenknochen, die geschlitzten Augen mit den gerunzelten Brauen wieder. Und wenn auch, wie durch die erhaltene Vorzeichnung[1]) bewiesen wird, Pisano nach der Natur arbeitete, so kann doch die Tatsache, daß er überhaupt solche Köpfe in derartiger Auf-

[1]) C. V. № 2325.

fassung in seine Bilder einführte, auf die Anregung durch französische Miniaturen zurückgeführt werden. Bei den Motiven der Landschaft sind zuerst die Baumgruppen zu vergleichen. Vor allen Dingen ist die neugefundene Darstellungsform gemeinsam, bei der eine Masse gegeben wird, nicht einzelne Bäume, und diese Masse so, daß man in den Wald und unter die Kronen hineinsieht, bis sich der Blick zwischen den Stämmen verliert. Die knorrigen Stämme, die sich biegen und drehen, dann oben sich verästeln und sich hinter- und nebeneinander verschieben, stammen offenbar vom französischen Miniator, wie auch die leicht, nur dekorativ füllend aufgesetzten Blättermassen, die nicht eine bestimmte Gattung, sondern nur die Laubfülle charakterisieren. Endlich dürfte die Darstellung der Stadt bei Pisano auf Bilder, wie das der Sainte-Chapelle (Monat Juni) zurückgehen, und das Schloß im Hintergrunde rechts mag in Schlössern wie denen des Juli- und Märzbildes sein Vorbild haben.

Für die oben charakterisierte Art, wie Pisano diese Landschaftselemente kombiniert, kann in demselben Codex ein Anknüpfungspunkt gefunden werden. Es wurde bemerkt, daß er doch unwillkürlich eine vordere Bühne von dem Hintergrunde trennt. Unter den Monatsbildern des Gebetbuchs in Chantilly sind nun einige schon ganz konsequent als Landschaften durchgeführt, andere zeigen im Vordergrunde noch Figuren, die die Landschaft übertönen. Besonders deutlich ist das auf dem Spazierritt des Mai-Bildes, dessen Anordnung sogar in einigen auffallenden Details Pisanos Georgsfresko entspricht. So findet sich z. B. der kleine Bologneser fast in identischer Stellung im Gegensinne wieder, so kommen hier auch noch Miniaturwälder vor, und selbst die aufgesetzten Blüten über der Blättermaße fehlen nicht. Pisano hält sich also nicht an die fortschrittlichsten Züge. Anders liegt es bei der Durchführung der Einzelformen bei Tieren und Menschen. Hier übertrifft Pisano an Reichtum der Charakterisierung und an Fülle der

Verschiedenheiten alles, was die vorhergehende Zeit in Frankreich erreichte. Daneben tritt dann verständlicherweise ein Zug, der offenbar das italienische Temperament vom französischen scheidet: eine Vorliebe für monumentale Züge, für mächtigere Bewegungen, größere Kompositionslinien.

Dasselbe Verhältnis besteht endlich auch zwischen den herbeigezogenen Miniaturen und Pisanos Madonnenbilde in London. Hier ist sowohl die Anordnung der Figuren wie die Bildung der Waldmasse fast noch stärker übereinstimmend, als bei dem Georgsfresko. Die Einfachheit des Gegenstandes und das kleine Format begünstigen offenbar eine Anleihnung an Miniaturen ganz besonders, und die seit der Ausführung des Georgsfresko erlangte künstlerische Reife läßt den Künstler auch in der Raumgestaltung seinen Vorbildern näher kommen. Daß die Madonnendarstellung von allen in Italien üblichen abweicht, fiel schon bei der Beschreibung des Bildes auf. Das innige Verhältnis zwischen Mutter und Kind, die Anordnung in einer kreisförmigen Glorie sind vorher in der Monumentalkunst Norditaliens nicht nachzuweisen. Um so häufiger sind diese Züge in französischen Miniaturen, wo sie immer wieder in den Madonnenbildern der Randleisten und Initialen wiederkehren.[1]) Besonders nahe steht der Madonna Pisanos eine ähnliche in den für den Herzog von Burgund gemalten sogenannten heures d' Ailly bei Baron Edmond de Rotschild, wo sich auch die Kombination mit Heiligenfiguren findet.[2]) Diese sind hier allerdings soweit hinaufgerückt, daß die Teilung in

---

[1]) Z. B. in einem Gebetbuch des Fitzwilliam Museums in Cambridge (Nr. 62). Abb. Burl. Mag. VII p. 443.

In dem Add. Mss. 32454 des Br. Mus. auf Fol. 12 (Abb.) Illuminated Mss. Serie II, Taf. XXV. 1907. Im Chantilly-Gebetbuch.

[2]) Cf. Delisle: Melanges de paléographie et bibliographie. Paris 1888, p. 892, Abb. Gazette des beaux Arts 35 (1906), p. 279.

zwei Bildhälften nicht vorhanden ist. Man findet aber so oft in französischen Miniaturen um 1400 eine Querteilung der Bildfläche, bei der oben Gottvater oder Heilige, unten andere Figuren erscheinen, daß die Annahme, auch die Komposition Pisanos stamme aus Frankreich, nicht fehlgehn dürfte.[1]) In Faltengebung, Körperbildung entspricht das Londoner Bild durchaus dem Stil französischer Miniaturen, und auch die blassen Farben erinnern lebhaft an Arbeiten, wie die des Chantilly-Gebetbuchs und der ganzen ihr ähnlichen Gruppe.

Um die Stellung der beiden Porträts, die Pisano zugeschrieben werden können, zu untersuchen, ist zuerst auf die Leistungen der Bildnismalerei im 14. Jahrhundert einzugehen. Wie wir oben sahen, vermögen die französischen Miniaturisten schon bald nach der Mitte des 14. Jahrhunderts die Züge ihrer Auftraggeber in ihrer individuellen Bildung überzeugend, ganz porträtmäßig darzustellen.[2]) In Italien, wo nach dem Zeugnis Vasaris schon bei Giotto in den Wandmalereien zeitgenössische Personen dargestellt werden, wird eine so entschiedene Individualisierung im 14. Jahrhundert nie erreicht. Die Vorherrschaft Frankreichs ist also im allgemeinen hier gesichert. Nun haben allerdings schon Altichiero und Avanzo die Bildnisse der Carraresen und Skaliger an die Wände ihrer Paläste gemalt, und wir kennen diese Arbeiten nicht. Denn was sich davon vielleicht in Kopien erhalten hat, erlaubt ein präzises Urteil über die Porträthaftigkeit nicht.[3]) Es ist also

[1]) Ein sehr frühes Beispiel einer ähnlichen Komposition Bibl. Nat. lat. 8846, auf fol. 173, Abb. in „Psautier du XIII siècle." Paris Berthaud Taf. 106.

[2]) Vgl. über das Porträt Carl Westendorp: Die Anfänge der franz.-niederl. Porträttafel. Diss. Straßburg 1906 und Dvořák, östr. Jb. XXIV (05), p. 268.

[3]) Über einige Bildnisse von Skaligern cf. Schlosser, östr. Jahrbuch XVI (93), p. 81 und Kenner, daselbst XVII, p. 244 ff.

nicht ausgeschlossen, daß hier Anregungen für Pisano zu holen waren. Neu aber ist bei ihm jedenfalls die Form seiner Bildnisse. Denn Porträttafeln, auf denen die Person des Dargestellten rein um ihrer selbst willen ganz isoliert dargestellt ist, sind in Oberitalien vorher überhaupt nicht nachzuweisen. Das Bildnis, das Jacopo Bellini 1441, nach Vasari angeblich im Wettstreit mit Pisano,[1]) für Lionello d'Este malte, könnte eine derartige Tafel gewesen sein. Es fällt aber später als das Ginevrabildnis unseres Malers, das schon in den dreißiger Jahren entstanden ist.

Nun wissen wir aus Urkunden,[2]) daß die Porträttafel in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und schon zur Regierungszeit Johann II. (1350—64) in Frankreich ziemlich häufig vorkommt, und ein derartiges Bildnis dieses Königs ist uns noch erhalten.[3]) Seinen Urheber kennen wir zwar nicht. Alle Erwägungen führen aber zur Annahme, daß es zu Lebzeiten des Dargestellten gemalt ist. Damit wird die Annahme, die Darstellungsform der Porträttafel sei in Frankreich entstanden, zur absoluten Sicherheit.[4]) Das Bildnis Johann II. stellt den König als Brustbild ohne Arme im Profil nach links gewandt dar. Das Hauptgewicht ist auf die Durchführung der Profillinie gelegt, die Modellierung erreicht keine rundplastische Wirkung im Raume, sondern gibt nur das nötigste an Schatten, um die Gesichtsbildung zu charakterisieren. Ein Hintergrund ist nicht vorhanden. Der Kopf hebt sich vom glatten Goldgrunde ab. Das entspricht im allgemeinen den Eigenschaften der beiden Porträts Pisanos, die also demnach ihre Form als flachbehandeltes Profilporträt auf Holztafel der französischen Kunst verdanken dürften. Und

[1]) cf. Venturis Vasari-Ausgabe, p. 46 Anm. XXX.
[2]) Zusammengestellt bei Westendorp, a. a. O.
[3]) Paris, Cabinet des médailles.
[4]) Westendorp a. a. O.

eine Eigentümlichkeit, die bei den Bildnissen Lionellos und seiner Schwester einen Hauptreiz ausmacht und bei ihnen allein nachzuweisen ist, findet ihre Erklärung wieder durch den Vergleich mit französischen Miniaturen. Gemeint ist die Ausfüllung des Hintergrundes mit Blumenranken und ihre naturalistische Darstellung. In den Miniaturen findet man nämlich einerseits, daß die Stifter-Bildnisse sich häufig von Gründen abheben, die mit Ranken ausgefüllt sind,[1]) andererseits sind Darstellungen von Pflanzen in naturalistischer Durchbildung und reicher Anwendung zuerst in den französischen Miniaturen nachzuweisen, die im Kreise des Herzogs von Berry entstanden sind. In Italien sind Pflanzen um ihrer selbst willen in dieser Art vorher nie dargestellt worden. Wo sie vorkommen, sind sie nur in wissenschaftlichen Werken als Illustrationen gedacht. Erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts treten sie auch hier in den Randleisten der Bücher auf. Also weisen auch die Hintergründe der beiden Bilder auf Zusammenhänge mit Frankreich. Wir kommen wieder auf ähnliche Ergebnisse wie bei der Betrachtung der Figurenbilder.

Im Anschluß an die Chantilly-Miniaturen soll hier zum weiteren Zeugnis für die Beziehungen Veronas zur französischen Miniaturmalerei noch ein rein profaner Freskenzyklus angeführt werden, der sich in dem Verona benachbarten Trient in der zum alten Schloß gehörigen „torre del Aquila" befindet.[2]) Dargestellt sind auf diesen Gemälden die Tätigkeiten der Menschen in den 12 Monaten. Schon das Gegen-

[1]) z. B. Bibl. Nat. lat. 18014 fol. 8 und fol. 196 vo. Abb. in Couderc: Album de porträts d' après les collections du departement des manuscrits, Paris, Berthaud, Taf. XXXV und XXXVI. Tafelbilder der Art sind auch in Frankreich nicht nachzuweisen.

[2]) Noch unpubliziert, phot. von Alinari.

ständliche erinnert an die französischen livres d'heures, bei denen auf solche Darstellungen besonderer Wert gelegt wurde. Die ganz naturalistische Gesinnung in der Darstellung der Landschaft, wie in der Ausgestaltung der Szenen, nähert diese Arbeiten dem Chantilly-Gebetbuch sehr stark. Die Trennung der Bildfläche in einzelne nur locker verbundene, hier streifenförmige Komplexe weist auf ähnliche Entstehungsbedingungen hin, wie wir sie bei Pisanos Georgsfresko nachweisen konnten. Und die Formensprache im einzelnen ist durchaus mehr nordisch-gotisch als italienisch. Das Auflösen der Gewandmassen, die bewegliche Linienführung, die Typen lassen das deutlich erkennen.

Die bisherige Untersuchung hat ergeben, daß in dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, etwa zwischen 1410 und 1420 ein starker Einfluß französischer Kunst in Verona beginnt, der bis zur Mitte des Jahrhunderts mit gewissen Modifikationen andauert. Pisano gehört mit seinen erhaltenen Werken zu den späteren Vertretern dieser Richtung. Er zeigt schon eigene Züge, die eine lokale und persönliche Ausgestaltung der fremden Elemente darstellen. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts verschwindet dieser rein gotische Stil und paduanische Einflüsse drängen die Veroneser Künstler in andere Bahnen.

Nun wäre diese kurze Epoche eines soweit hergeholten Stiles sehr schwer zu erklären, wenn sich nicht auch in benachbarten Gebieten Oberitaliens ähnliche Strömungen nachweisen ließen. Und zwar wird man naturgemäß in den westlich angrenzenden, Frankreich näherliegenden Ländern, — Lombardei und Piemont — nach solchen suchen. Denn eine Modeströmung, die nach Verona gelangte, muß notwendigerweise auch in Mailand und westlich davon sich bemerkbar machen. Ist sie aber dort nachzuweisen, so kommen noch die engen Beziehungen, die seit dem Sturze der Skaliger und bis zur Eroberung Veronas durch die Venetianer zwischen der lom-

bardischen Hauptstadt und der Heimat Pisanos bestanden, entscheidend in Betracht.[1]) Doch braucht deswegen nicht verlangt zu werden, daß sich direkte Beeinflussungen in der einen oder anderen Richtung nachweisen lassen. Es genügt, wenn gezeigt werden kann, daß überhaupt in Oberitalien die Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Tendenz hatte, französische Vorbilder zu benutzen.

Etwa gleichzeitig mit Pisanos reifsten Werken sind im Mailändischen die 1444 entstandenen Fresken der Zavattari im Dom von Monza.[2]) Auch sie zeigen die oberitalienische Vorliebe für alles Genrehafte und höfisch Elegante. Und die Beziehungen zu Frankreich sind hier fast noch klarer zu erkennen, als bei den veronesischen Werken der Zeit. Der rundliche Kopftypus bei Frauen wie bei Männern, die gewölbte Stirn, die Faltenschwingungen und ihr Verlaufen am Boden hin, weisen auf dieselben Vorbilder, wie wir sie in Verona vermuten durften — nämlich auf französische Miniaturen. Zur Gewißheit wird dieser Zusammenhang mit der Buchmalerei durch die Art der Hintergründe. Sie zeigen die ornamentale Teppichmusterung in Goldauftrag, die die Illuminationstechnik auch nach Einführung der naturalistischen blauen Gründe noch vielfach beibehielt. Aber es handelt sich bei diesen Werken offenbar um ziemlich späte Erzeugnisse des französischen Stiles. Um unsere Hypothese zu stützen, müssen wir auch frühere Beispiele beibringen. In der Walfahrtskirche der Madonna dei Ghirli bei Campione am Luganer See haben sich Fresken erhalten, die zwei Maler aus Mailand im Jahre 1400 gemalt haben.[3]) Besonders ein jüngstes Ge-

[1]) 1387 wurde Verona mailändisch.

[2]) Bezeichnet und datiert 1444. cf. Fumagalli-Beltrami: La Capella della regina Teodolinda, Milano 1891, Malaguzzi-Valeri: Pittori lombardi, Mailand 1902, p. 91 und Toesca, Arte X (07), p. 54.

[3]) s. Malaguzzi-Valeri: Rassegna d'arte VIII (08) p. 167 ff.

richt ist für unsere Betrachtung wichtig. Es zeigt Christus thronend, umgeben von Engeln. Die Gestalt des Weltenrichters läßt es unzweifelhaft erscheinen, daß hier Beziehungen zu Frankreich vorliegen. Der Stil ist viel altertümlicher als der der Arbeiten in Monza. Er entspricht dem der französischen Kunst im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts. Aus toskanischer Kunstart, wie sie auch in Mailand im 14. Jahrhundert gewirkt haben muß, läßt sie sich nicht ableiten. Statt der vollbekleideten Gestalt mit dem geschlossenen Kontur, der einheitlichen Gewandmasse ist hier ein nur halb bekleideter Mann gegeben, über dessen Schultern und Knie ein Mantel fällt, der in tiefgefurchte Streifen und Zipfel aufgelöst ein lebhaft bewegtes Gewirr bildet. Zwischen dies frühe Werk des neuen Stils und die Fresken in Monza müssen die anderen stilähnlichen Arbeiten eingereiht werden, die sich in Mailand und in der Lombardei zerstreut finden.[1]) Etwas später dürften die drei Spielszenen des Palazzo Borromeo in Mailand anzusetzen sein.[2]) Auch in der Miniaturmalerei tauchen gegen Ende des 14. Jahrhunderts in der Lombardei ähnliche Bestrebungen auf; die Arbeiten der Salomone von Mailand,[3]) Anovelo de Im-

(Abb.) bez.: Magister Lanfrancus et Filipolus eius filius de Veris de Mediolano pinserunt MCCCC.

[1]) z. B. im Hof des Palazzo Borromeo in Mailand, in Viboldone, St. Peter und Paul (Cagnola, Rassegna d'arte VII (07) p. 40) in Corbetta (Malaguzzi Valeri: Arch. stor. lombardo VIII, 1881, p. 60.)

[2]) 3 höfische Szenen: Kartenspiel, Quintaine und Ballspiel. Über das Quintainespiel cf. Schlosser, östr. Jahrbuch 16, p. 182.

[3]) Trattato di Beroldo von 1398. Mailand, Biblioteca Trivulziana ms. 2262. Auf fol. 1 kommt eine Madonna in kreisförmiger Glorie vor, ähnlich wie auf Pisanos Londoner Visionsbild und wie in französischen Miniaturen.

bonate,[1]) Petrus von Pavia[2]) bezeichnen den Anfang der Bewegung. Das französische Ornament dieser Arbeiten wie ihre Illuminationen sind durchaus denen von jenseits der Alpen ähnlich und unendlich weit entfernt von rein italienischen Buchillustrationen, wie etwa die bolognesischen derselben Zeit aus der Schule des Niccolo da Bologna. Einer späteren Stufe gehören dann Arbeiten wie das kleine Gebetbuch der Biblioteca Estense zu Modena an.[3]) Ähnlichen Stil zeigen ein Gebetbuch der Münchener Staatsbibliothek[4]) und ein ihm sehr nahe verwandtes der Bibliotheque nationale zu Paris.[5]) Für Verona wäre schon früh, d. h. vor 1405 ein gleicher Miniaturstil nachzuweisen, wenn die Herkunft des sogenannten Hausbuchs der Familie Cerruti,[6]) von dem neuerdings zwei Repliken bekannt geworden sind,[7]) gesichert wäre. Da der von Schlosser behauptete Zusammenhang mit Verona aber neuerdings mit entscheidenden Gründen bestritten worden ist,[8]) müssen wir uns begnügen, den nahen Zusammenhang dieser

---

[1]) Messale, detto della incoronazione di Gian-Galeazzo Visconti, Mailand, Basilica Ambrosiana und Messale, Milano, Bibl Capitolare Cod. grande 5, bez. dat. 1405 (cf. Toesca, Arte X, 07, p 194 f.)

[2]) Plinius, Milano Bibl. Ambrosiana E. 24 inf., bez. auf fol 332: frater petrus de papia me fecit 1389 (cf. Toesca, Arte X, 07 p. 185—90.)

[3]) Modena, Bibliotheca Estense L 842 α. R. 7. 3. Römisches Gebetbuch.

[4]) Clm. 23215.

[5]) Paris B. N. lat. 757, Abb. Couderc: Album de portraits Taf. XLV, XLVI. Diese beiden um 1380.

[6]) In Wien; publ. von Schlosser, östr. Jahrbuch XIV, p. 144 f

[7]) Repliken in Rom, Casatanense 4182 und Paris B. N. nouv acqu. lat. 1673, cf. Munoz, Madonna Verona, II, p. 1. ff. und L. Delisle: Journal des savants, 1896, p. 518—40.

[8]) Madonna Verona II p. 24, von der Redaktion.

Handschrift mit den frühen mailändischen Arbeiten zu konstatieren, ohne eine nähere Lokalisation zu versuchen.

Auch mehrere Zeichnungen gehören in diesen Zusammenhang, so die des von Giovannino de Grassi bezeichneten Skizzenbuches in Bergamo,[1]) und zwei kleine Blättchen mit gotischen Frauenfigürchen in dem Archiv von Sa. Maria sopra San Celso zu Mailand.[2]) Bei den Tierzeichnungen des Skizzenbuches ist die Verwandtschaft mit den Studien Pisanos einerseits und den Tierdarstellungen, wie sie sich in französischen Büchern in den Randleisten schon vor der Mitte des 14. Jahrhunderts finden andererseits, deutlich erkennbar und in den Gewandfiguren findet sich wieder der gotische Stil, wie er in Frankreich sich ausgebildet hatte.

Von Mailand aus fand die französisierende Kunstrichtung eine weite Ausbreitung durch ganz Oberitalien. Den Fresken Zavattaris sehr nahe stehende finden sich im Dom von Modena.[3]) Die Arbeiten des Antonio Alberti da Ferrara[4]) in der Bologninikapelle in Bologna scheinen dagegen von Verona aus beeinflußt zu sein. Endlich haben wohl ähnliche Tendenzen auch kurze Zeit in Padua Geltung gehabt, wie die nach 1420 entstandenen Fresken des Salone beweisen.[5]) Dort wurden sie aber bald von dem neuen Klassizismus der Squarcioneschule verdrängt. Flutete doch die Welle, die von Mailand

---

[1]) Bergamo Bibl. civica Δ. VII. 14, bez. fol. 4: Johininus de grassis designavit. cf. Toesca, Arte VIII, p. 332.

[2]) Archivio di S. Maria sopra San Celso in einem Sammelbande. Abb. Arte X (07), p. 52 (Toesca).

[3]) Parma in 2 Kapellen der Seitenschiffe des Doms: vierte Kapelle rechts und fünfte Kapelle links (Valeri Braganzola).

[4]) Bologna, S. Petronio, Capella Bolognini, nach Crowe und Cavalcaselle (Deutsche Ausgabe II p. 389) von Antonio Alberti da Ferrara, cf. Toesca, Arte VIII (05) p. 337.

[5]) Padua, Salone, cf. Crowe und Cavalcaselle, Deutsche Ausgabe II, p. 411 f.

kommend, bis hierher gelangt war, bald wieder zurück, um dem neuen paduanischen Stil bald nach Mitte des 15. Jahrhunderts in allen oberitalienischen Kunstzentren Geltung zu verschaffen.

Gehen wir nun von Mailand noch weiter nach Westen, so finden wir auch hier Analogien zu dem oberitalienischen Stil, der im vorigen gekennzeichnet wurde; und wie sich erwarten läßt, sind diese Arbeiten noch entschiedener von französischen Einflüssen abhängig, als jene weiter östlich entstandenen Werke. Es sind besonders die Malereien in zwei Schlössern des westlichen Piemont: Fénis[1]) im Aosta-Tal und weiter südlich Manta bei Saluzzo.[2]) In Manta sind die neun Helden und Heldinnen aus der Geschichte dargestellt, die die Phantasie der mittelalterlichen Dichter so oft beschäftigt haben, und der Lebensbrunnen. Paolo d' Ancona hat mit Sicherheit nachweisen können, daß diese Arbeiten zwischen den Jahren 1411 und 1430 entstanden sein müssen, und daß sie unter dem Einfluß französischer Miniaturen stehen. Dasselbe muß man von den wohl etwas älteren Malereien in Fénis annehmen. Auch hier weisen die Beziehungen der Herzöge von Aosta zum französischen Hof nach Westen. Die Inschriften bestätigen, daß die französische Sprache die vornehme Literatursprache der Burgherren war. Dargestellt sind in der Loggia, die rings um den Hof läuft, wiederum historische Persönlichkeiten. Über der Freitreppe, die zur Loggia hinaufführt, sieht man den Drachenkampf des heiligen Georg. An die Wand eines großen Saales sind zwei Reihen von Heiligenfiguren gemalt. Überall weisen Kopfform und Gewandmotive, Modellierungsart und Auffassung nach dem benachbarten Frankreich in ganz ähnlicher Weise, wie bei den besprochenen Werken Veronas und Mailands.

[1]) Cf. Paolo d' Ancona: Arte VIII, p. 94 ff. und Gazette des beaux arts XXXVII (07) p. 139.

[2]) Cf. Paolo d' Ancona: Arte VIII, p. 94—106 und 183—95: Gli affreschi del Castello di Manta.

Die Herrschaft des französisierenden Stils ist auch in Piemont ganz unverkennbar nachzuweisen, und seine Wanderung läßt sich von der Grenze des Ursprungslandes in ununterbrochener Linie von Westen bis nach Verona und bis Parma verfolgen. Damit ist die kunsthistorische Grundlage gewonnen, aus der sich die in Verona und insbesondere bei Pisano beobachteten stilistischen Eigentümlichkeiten erklären.

Anhang.

Katalog der Zeichnungen.

Im folgenden sind alle Zeichnungen angeführt, die je dem Antonio Pisano zugesprochen wurden, auch diejenigen, die bereits Venturi wegläßt, selbstverständlich auch alle seit dem Erscheinen von Venturis Katalog bekannt gewordenen; noch unbekannt sind nur einige Zeichnungen in Mailand, die neu aufgenommen wurden, weil sie mit einigen bei Venturi angeführten zusammengehören.

Entsprechend den im Text gewonnenen Gesichtspunkten wurden die Blätter in 4 Gruppen geteilt; einige Zeichnungen, die dem Verfasser in keiner Weise (also auch nicht in Photographie) bekannt geworden sind, sind einzeln an den Schluß gesetzt. Wo innerhalb der vier Gruppen eine Zeichnung nicht nach dem Original beurteilt ist, wird sie durch ein N. G. gekennzeichnet.

Bei der Verteilung in die vier Gruppen wurde von dem Grundsatz ausgegangen, daß nur solche Arbeiten, von denen sich der Zusammenhang mit Pisano in der im Text gekennzeichneten Weise beweisen läßt, in die drei ersten aufgenommen werden können, alles aber, was nicht unzweifelhaft seine Hand

zeigt, in die letzte Gruppe gehört; nur in wenigen Fällen mußten Zeichnungen der ersten Gruppe mit einem Fragezeichen versehen werden. So ist vielleicht einiges, was sich allenfalls noch für eigenhändige Arbeit ansprechen ließe, als Schulgut angeführt. Das empfahl sich aber durchaus, da bei der großen Unklarheit, die über frühe Zeichnungen und besonders über solche oberitalienischer Maler noch herrscht, nur so ein geschlossenes Bild von Pisanos Art zu erreichen war.

Innerhalb der Gruppen sind die Zeichnungen des Codex Vallardi nach den Ordnungsnummern des Inventars geordnet. Ihnen folgen in alphabetischer Anordnung der Aufbewahrungsorte die anderen.

Die Maße sind dem Verzeichnis der Vasariausgabe Venturis entnommen.

I. Eigenhändige Zeichnungen A. Pisanos.

Zu vergleichen Seite 55—65.

C. V. 2269 fol. 15. Studien nach Rosen in verschiedenen Stadien. Pergament, Silberstift 0,121×0,087.

Hill, p. 151 Anm. leugnet mit Recht jeden direkten Zusammenhang mit dem Bildnis des Lionello d'Este, den Guiffrey (bei Venturi) erkannt haben will.

C. V. 2270 fol. 15. Studien nach Rosen. Pergament, Silberstift 0,226×0,248.

Hill p. 151 Anm.: Keinerlei unmittelbarer Zusammenhang mit dem Bildnis des Lionello d'Este. Auch hier glaubte Guiffrey (bei Venturi) einen solchen erkennen zu können, jedoch ohne stichhaltige Gründe.

C. V. 2275 fol. 19. Ro. Studien zu einem Rock, Ornamenten und einer Frauenfigur. Vo. ein menschliches Bein. Graues, grobes Papier mit Strohflecken, Feder 0,247×0,174.

Die von Gruyer G. d. b. A. 3, XII (1894), p. 298 erkannte Ähnlichkeit des Rockes mit dem des von hinten gesehenen Cavaliers auf dem Berliner Anbetungstondo nicht so weit gehend, daß ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Bild und Zeichnung angenommen werden muß.

C. V. 2277 fol. 21. Verschiedene Studien zu einer Medaille, ein Hofmann. Graues Papier, Feder 0,277×197, phot. Giraudon 166.

Enthält u. a. das Wappen Alfonsos von Aragonien; Hill p. 205.

C. V. 2278 fol. 22. Verschiedene Studien nach menschlichen Gestalten und für Ornamente; Wappen Alfonsos von Aragonien. Graues Papier, Feder 0,277×0,200.

Gehört mit 2277 eng zusammen.

? C. V. 2301 fol. 59. Profil. Pergament, fast unkenntlicher Silberstift 0,115×0,093.

C. V. 2306 fol. 61. Ro. Zwei Skizzen für die Vorderseite der Medaille des Alfonso von Aragonien mit dem Eberjäger auf der Rückseite. Inschrift: DIVUS ALPHONSUS REX MCCCCXLVIIII Vo. Ornamentzeichnung von anderer Hand, ähnlich denen auf Nr. 2538, 39, 40; Papier, Feder 0,205×0,148. phot. Giraudon 148. Abb. Heiß a. a. O. p. 35 mit falscher Nr.

Erwähnt von Heiß a. a. O. p. 34 und von Hill p. 201.

C. V. 2307 fol. 61. Skizze zur Vorderseite der „Liberalitas-Augusta"-Medaille mit der Inschrift: DIVUS. ALPHONSUS. REX/TRIUMPHATOR. ET. PACIFICUS. MCCCCXLVIII. (III) Papier, Feder 0,167×0,148; phot. Giraudon 148; Abb. Heiß a. a. O. p. 33; Abb. G. d. b. A. 3. pér. 10. 1893 p. 357 und G. d. b. A. 2, XXIV p. 511, Abb. Hill, Titelblatt.

Der Zusammenhang mit der Liberalitas-Augusta-Medaille für Alfonso und die Verschiedenheiten schon von Heiß (a. a. O. p. 33) betont.

C. V. 2308 fol. 62. Männlicher Kopf nach links; Pergament, Silberstift 0,102×0,085.

C. V. 2309 fol. 62. Der Kopf eines Bischofs nach rechts gewandt und männlicher Kopf nach links; Pergament, Silberstift 0,123×0,138.

C. V. 2310 fol. 62. Oberkörper und Kopf eines Mannes nach links gewandt; Pergament, Silberstift 0,149×0,135.

Ohne Grund für Bartolomeo Colleoni gehalten.

C. V. 2311 fol. 63. Kopf des Alfonso von Aragonien in Dreiviertelansicht nach rechts. Pergament, von späterer Hand ganz mit der Feder übergangen 0,130×0,091. Abb. Heiß a. a. O. I p. 32.

Heiß a. a. O. p. 33 erkennt den Zusammenhang mit den Medaillen Alfonsos, denen das Blatt auch in der Auffassung viel näher steht, als 2481, ohne jedoch eine unmittelbare Vorstudie zu einer von ihnen zu sein.

C. V. 2313 fol. 63. Profile von männlichen Köpfen, von denen der eine, der des Alfonso von Aragonien sein könnte. Pergament, Silberstift 0,130×0,095.

Hill p. 200 Anm. 3.

C. V. 2314 fol. 63. Männliches Profil nach links gewandt, angeblich das des Borso d'Este. Pergament, Silberstift 0,130×0,090.

vgl. das unter C. V. 2322 gesagt.

C. V. 2317 fol. 65. Ausgestellt № 1989. Vier Medaillenstudien für Alfonso von Aragonien, die Rückseiten mit Triumphwagen. Pergament, Feder 0,100×0,152. Abb. Heiß a. a. O. p. 36; phot. Giraudon 164.

Beschrieben von Heiß a. a. O. p. 35 und von Hill p. 204. Wie aus der Ausführung ersichtlich, scheint es sich um Entwürfe zu handeln, die dem Auftraggeber vorgelegt wurden; sie wurden aber von ihm verworfen, denn die endgiltige Fassung in der Triumphator-Medaille weicht wesentlich von allen diesen Zeichnungen ab.

C. V. 2318 fol. 65. Ausgestellt № 1989. Vier Skizzen für zwei Medaillen des Alfonso von Aragonien. Pergament, Feder 0,080×0,190; phot. Giraudon 164; Abb. Heiß a. a. O. p. 36.

Beschrieben von Heiß a. a. O. p. 35. Die Ausführung dieser Skizzen lehrt, daß sie nicht wie die 2317 dem Auftraggeber vorgelegt, sondern schon vom Künstler selbst verworfen wurden. Daher sich auch in keiner der Medaillen Züge aus diesen Zeichnungen finden. cf. Hill p. 204, der auf die Ähnlichkeit mit venetianischen Münzen aufmerksam macht.

C. V. 2321 fol. 66. Ausgestellt № 1990. Männlicher Profilkopf nach rechts gewandt. Pergament, Silberstift mit leichter Färbung des Gesichts 0,097×0,076; phot. Giraudon 143a.

Nach Hill könnte der Dargestellte Borso d'Este sein, was jedoch beim Vergleich mit den Medaillen des Amadeo und Petrecinus (Abb.: pr. Jb. II (1881), Taf. IX und XI) sehr unwahrscheinlich erscheint. Vgl. auch die Anm. zu C. V. 2322.

C. V. 2322 fol. 66. Männlicher Profilkopf nach rechts gewandt. Pergament, Feder-Tuschezeichnung 0,094×0,075.

Der Dargestellte ist Borso d'Este, der Bruder Lionellos in jugendlichem Alter, wie der Vergleich mit der Medaille Amadeos (Abb.: pr. Jb. II (1881), Taf. IX) lehrt, s. Heiß a. a. O. I, p. 38. Die ziemlich genaue Übereinstimmung mit dieser führt zu folgender Kombination: Eine zweite Medaille desselben Künstlers (Abb.: pr. Jb. II, Taf. IX) wiederholt die Hauptmotive der Medaille Lionellos d'Este von Pisano mit dem Fuchs auf der Rückseite und dokumentiert sich durch eine Abschwächung als ihre Nachahmung. Da wir nun durch Vasari wissen, daß Pisano eine Medaille Borsos gemacht hat und diese nur den jugendlichen Borso darstellen konnte (er war 1413 geboren) liegt der Schluß nahe, daß die Borso-Medaille Amadeos wie die Lionellos eine Imitation der Pisano'schen und die Zeichnung eine Vorstudie zu letzterer ist. Über das Aussehen

Borsos in höherem Alter (1460) belehrt uns die datierte Medaille des Petricinus (Abb.: pr. Jb. II Taf. XI).

C. V. 2323 fol. 67. ausgestellt Nr. 1991 Giovanni Galeazzo Visconti (gest. 1402) in Dreiviertelansicht nach rechts gewandt. Pergament, Silberstift 0,143×0,116, phot. Giraudon 144,a. Abb. Heiß a. a. O. p. 43.

Heiß a. a. O. p. 43 sagt, die Zeichnung scheine von Pisano zu sein und bildet ikonographisches Material zur Bestimmung der dargestellten Persönlichkeit ab. Hill p. 191 Anm. 3 sagt mit Recht: kaum für eine Medaille bestimmt dürfte die Kopie einer älteren Miniatur sein, wie sich aus Stellung und Anordnung des Oberkörpers ergibt.

C. V. 2324 fol. 67. Negerkopf in Dreiviertelansicht nach links. Pergament, Silberstift und Tusche 0,077×0,053.

C. V. 2325 fol. 68. Ausgestellt Nr. 1993. Fünf männliche Köpfe, darunter der Mongole für das Fresko in Sa. Anastasia. Pergament, Silberstift z. T. mit der Feder übergangen 0,175×0,230; phot. Giraudon Nr. 147; Abb. Hill a. a. O. Taf. 20.

C. V. 2326 fol. 69. Ausgestellt Nr. 1994. Fünf Kopfstudien, Frau mit Kind, weiblicher Akt. Pergament, Silberstift 0,181×0,236.

Der Akt ist keine Studie für die Cecilia-Gonzaga-Medaille, wie Guiffrey bei Venturi p. 95 sagt.

C. V. 2352 fol. 141. Drei Pferdemäuler, zwei nach links gewandt, eines in Vorderansicht. Papier, Feder 0,171×0,238.

Studie für Sa. Anastasia, wie schon Gruyer G. d. b. A. 11 (1894) p. 227 sagt. Guiffrey-Venturi dagegen wollen das Blatt als Studie für das Londoner Madonnenbild ansehen, mit dem es allerdings ebenfalls große Verwandtschaft hat.

C. V. 2353 fol. 142. Vier Studien nach Pferdemäulern. Papier, Feder 0,253×0,177.

C. V. 2354 fol. 143. Drei Pferdekopf- und Maulstudien. Papier, Feder 0,292×0,182, phot. Giraudon 199.

Nach Gruyer G. d. b. A. 11 (1894) p. 427 wären auch diese Studien für Sa. Anastasia bestimmt gewesen, eine Ansicht, die sich nicht beweisen läßt.

C. V. 2355 fol. 144. Pferdekopf nach links. Papier, Feder 0,235×0,161.

Nahe verwandt mit dem Fresko in Sa. Anastasia und dem Madonnenbilde in London (Venturi p. 102).

C. V. 2357 fol. 146. Pferdekopf nach rechts. Papier, Feder 0,230×0,185.

Nahe verwandt mit dem Fresko in Sa. Anastasia (Venturi p. 102).

C. V. 2358 fol. 147. Pferdekopf nach rechts gewandt. Papier, Feder 0,223×0,181.

Der früher angenommene Zusammenhang mit der Luigi-Gonzaga-Medaille von Hill mit Recht geleugnet (p. 171 Anm.).

C. V. 2359 fol. 148. Pferdekopf im Profil nach rechts. Papier, Feder 0,266×0,175.

C. V. 2360 fol. 149. Pferdekopf von vorne. Papier, Feder 0,266×0,166.

C. V. 2361 fol. 150. Pferdekopf nach links gewandt. Papier, Feder 0,239×0,185.

Venturi, p. 102: Studie für das Fresko in Sa. Anastasia.

C. V. 2362 fol. 151. Pferdekopf nach links gewandt. Papier, Feder 0,210×0,160.

Venturi, p. 102 f.: Studie für das Fresko in Sa. Anastasia.

C. V. 2363 fol. 152. Pferdekopf in Dreiviertelansicht nach rechts. Papier, Feder 0,276×0,184.

C. V. 2369 fol. 165. Auf der Seite liegendes Pferd nach links gewandt. Papier, Feder 0,153×0,200. Giraudon phot. 206 a.

C. V. 2370 fol. 165. Auf der Seite liegendes Pferd nach links gewandt. Papier, Feder 0,168×0,273; phot. Giraudon 206 b.

Wiederholung der Studie von 2369.

C. V. 2373 fol. 166. Studie eines Reiters. Pergament, stark zerstört und von späterer Hand ganz mit Tusche übergangen. 0,140×0,129.

Ist eine vorbereitende Zeichnung zu der Medaille des Gian Francesco Gonzaga, wie einige bezeichnende Abweichungen in der Stellung der Vorderbeine lehren.

C. V. 2378 fol. 171. Ausgestellt Nr. 1999. Gesatteltes Pferd von rechts hinten gesehen. Papier, Feder 0,200×0,165, phot. Giraudon 204. Abb. Chennevières: Dessins du Louvre, école italienne, Pisan pl. 2.

Keineswegs Vorstudie zur Novello-Malatesta-Medaille wie Guiffrey-Venturi und Hill (p. 95) wollen; Hill schränkt übrigens p. 166 f. Anm. 3 diese Behauptung soweit ein, daß er sich selbst widerlegt.

C. V. 2379 fol. 172. Ein Pferd von vorne, Pferdebeinstudien. Papier, Feder 0,283×0,194.

Dies Blatt muß trotz einiger Unsicherheiten dem Pisano zugeschrieben werden.

C. V. 2380 fol. 174. Ausgestellt Nr. 1998. Ein reich gezäumtes und gesatteltes Maultier nach links gewandt. Papier, Feder 0,188×0,249. Phot. Giraudon 203. Abb. L'Art XXVIII (1892) p. 229; Venturi p. 105; Müntz: Histoire de l'art pendant la Renaissance,

Paris 1889, I, p. 639. Chennevières: Dessins du Louvre, école italienne, Pisan pl. 2. Studie für das Fresko in Sa. Anastasia.

C. V. 2381 fol. 178. Drei Katzenköpfe und Pflanzenstudien. Pergament, Silberstift 0,095×0,310.

C. V. 2382 fol. 179. Eine Eidechse nach rechts gewandt. Pergament, Silberstift 0,120×0,152.

C. V. 2383 fol. 179. Eine Eidechse nach links gewandt. Pergament Silberstift 0,139×0,225.

? C. V. 2385 fol. 181. Drei Löwenstudien. Papier, Kreidestift mit der Feder übergangen 0,190×0,250. Phot. Giraudon 241.

Die Zuschreibung dieses Blattes an den Meister selbst scheint mir nicht ganz sicher. Jedenfalls steht es ihm so nahe, daß es die Vorstellung von seiner Zeichnungsart nicht verändert.

C. V. 2396 fol. 193. ? No Studien nach Schildkröten, Pelikan und Ziege. Vo Ein Schaf nach rechts gewandt. Pergament, Feder und Pinsel in Tusche 0,270×0,190.

Diese Zeichnung steht nicht ganz auf der Höhe der anderen für Pisano in Anspruch genommenen.

C. V. 2398 fol. 195. Studien nach Tieren und zwei Teufeln, zwei sitzende weibliche Figuren. Studie des Pelikans auf der Rückseite der Medaille des Vittorino da Feltre. Pergament, Silberstift mit der Feder übergangen 0,176×0,277. Phot. Giraudon 156; Abb. G. d. b. A. 3., XII, p. 493. Der Pelikan allein Heiß a. a. O. p. 27.

Das Kamel kommt sowohl auf einem Bilde in Berlin (Nr. 95a) als auf der Anbetung des Stefano da Zevio von 1435 in Mailand Brera (Nr. 223) in sehr ähnlicher Stel-

lung vor und dürfte zu dem allgemeinen Typenvorrat der Veroneſiſchen Schule gehören. cf. Gruyer G. d. b. A. 3, XII (1894), p. 298. Den Zuſammenhang der Pelikangruppe mit Piſanos Medaille des Vittorino da Feltre erkannte ſchon Heiß (a. a. O. p. 27). Hill p. 205: Der Adler zu ſtark von der Medaille der Liberalitas Auguſta mit dem Bildnis Alfonſos von Aragonien abweichend, um eine Studie dazu zu ſein. Ebenſowenig kann ein direkter Zuſammenhang des Bären auf dieſem Blatt mit dem auf dem Londoner Euſtachius-bilde zugegeben werden. Siehe Gruyer, G. d. b. A. 3, XII (1894) p. 298.

C. V. 2399 fol. 196. Ein Kamel in der Verkürzung von vorne geſehen. Pergament, Tuſche-Federzeichnung 0,169×0,104; phot. Giraudon 226.

Von Gruyer (G. d. b. A. 3, XII (1894), p. 298) ohne allen Grund für eine Studie zum Berliner Anbetungstondo erklärt.

C. V. 2400 fol. 196. Ein Kamel mit geſenktem Kopf nach rechts gewandt. Pergament, in Silberſtift angelegt 0,155×0,187.

C. V. 2405 fol. 198. Pferdekopf mit geſpaltenen Nüſtern von vorne geſehen. Pergament, Sepiazeichnung 0,107×0,100.

C. V. 2409 fol. 202. Zwei zuſammengejochte Zugochſen, nach links ſchreitend. Pergament, Silberſtift mit Pinſelretouchen 0,145×0,205; phot. Giraudon 223.

Später retouchiert.

C. V. 2410 fol. 203. Halb gelagertes Rind nach links gewandt. Pergament, Silberſtift mit Pinſelretouchen 0,170×0,131; phot. Giraudon 220; Abb. G. d. b. A. 3. Bd. XII, p. 489.

Von Gruyer (G. d. b. A. 3, XII (1894), p. 298), ohne Grund für eine Vorstudie zum Berliner Anbetungstondo erklärt.

C. V. 2411 fol. 204. Drei gelagerte Rinder, davon eines in der Verkürzung von vorne gesehen, eins nach links und eines nach rechts gewandt und vom Rücken gesehen. Pergament, Silberstift und Feder mit Pinselretouchen, 0,176×0,229; phot. Giraudon 221.

Siehe Anm. betr. Gruyer bei 2410.

C. V. 2412 fol. 205. Schnecken und Schildkröten. Eine Ziege für die Medaille der Cecilia Gonzaga. Pergament, Silberstift 0,162×0,260. Abb. der Ziege: Heiß a. a. O. p. 26; Abb. G. d. b. A. 2. pér Bd. XXIV p. 181. (1881).

Heiß a. a. O. p. 26 Anm. bemerkt bei Gelegenheit der Cecilia-Gonzaga-Medaille schon, daß es sich bei der Zeichnung um dieselbe Ziege wie bei der Medaille handelt, cf. Hill p. 175.

C. V. 2413 fol. 206. Mehrere Studien nach Luchs, Hund und Adler. Pergament, Silberstift und Feder 0,158×0,255.

Der von Gruyer (G. d. b. A. 3, XII, 1894, p. 292) behauptete Zusammenhang der Zeichnung mit dem Londoner Eustachiusbilde nicht zu beweisen.

C. V. 2418 fol. 211. Zweimal der Kopf einer Wildkatze in Vorderansicht, der Körper im Profil nach links nur angedeutet. Papier, Feder 0,250×0,180; phot. Giraudon 208.

C. V. 2419 fol. 212. Ro. Kopf einer Wildkatze in Dreiviertelansicht nach links, der Körper im Profil nach links nur angedeutet. Vo. Pflanzenstudien in der Art von C. V. 2381 Katzenköpfe und Pflanzen. Papier, Feder 0,247×0,183; phot. Giraudon 239.

C. V. 2420 fol. 213. Eine Hauskatze nach links gewandt, ein sitzendes Kind. Pergament, Silberstift 0,172×0,239.

C. V. 2421 fol. 214. Eine Hauskatze (dieselbe wie auf № 2421) nach links gewandt. Pergament, Silberstift 0,150×0,233; phot. Giraudon 240.

C. V. 2422 fol. 214. Dieselbe Katze wie auf 2420 und 2421, nach links gewandt. Pergament, Silberstift 0,150×0,233; phot. Giraudon 240.

C. V. 2434 fol. 224. Hundestudie für den Windhund auf dem Fresko in Sa. Anastasia. Papier, Feder 0,162×0,196; phot. Giraudon 228. Abb. Hill a. a. O. Taf. 25., G. d. b. A. 3. pér. XI (1894), p. 421.

C. V. 2436 fol. 226. Ein sitzender nackter Mann, drei Kaninchen, ein Hirsch. Pergament, Silberstift, Tuschepinsel 0,230×0,173.

C. V. 2439 fol. 227. Kauerndes Kaninchen nach rechts gewandt. Papier, Feder 0,150×0,199. phot. Giraudon 235 a.

C. V. 2444 fol. 231. Pferd in der Verkürzung von hinten. Papier, Feder 0,194×0,118. Phot. Giraudon 236. Abb. Hill a. a. O. Taf. 24., G. d. b. A. 3. pér. XI (1894), p. 425.

Nach Gruyer (G. d. b. A. 3, XI (1894), p. 426), und Hill (p. 95): Studie für das Fresko in Sa. Anastasia. Die Unterschiede zwischen beiden Arbeiten sind zu groß, um sie so eng zu verknüpfen. Zugleich wäre das Blatt nach Gruyer. G. d. b. A. 3, XII (1894) p. 300 und Hill p. 166 f. Anm. auch für die Malatesta-Medaille benutzt, was sich ebensowenig wie obige Annahme beweisen läßt.

C. V. 2458 fol. 270. Ein Esel nach links gewandt. Pergament, Silberstift (?) 0,152×0,188.

Von Gruyer ohne Grund für eine Studie zum Berliner Anbetungstondo erklärt. G. d. b. A. 3, XII (1894), p. 298.

C. V. 2468 fol. 277. Zwei Maultiere, eines von hinten, das andere von vorne in Verkürzung gesehen. Papier, Feder 0,200×0,165. phot. Giraudon 205.

C. V. 2469 fol. 278. Vier fliegende Reiher, Papier, Feder 0,246×0,170.

C. V. 2482 fol. 87 (?) Kopf des Niccolo Piccinino im Profil nach links. Papier, Kreidezeichnung 0,307×0,205; phot. Giraudon 252. Abb. L'art XXVIII (1882) p. 23. Abb. Hill a. a. O. Taf. 34.

Könnte eine eigenhändige Studie zu der Medaille des Niccolo Picinino von Pisano sein. Dafür spricht die Veränderung des Gewandes und die Anordnung im Gegensinne. Die technische Ausführung entspricht der der Gruppe der Silberstiftzeichnungen auf Pergament. Nur eine gewisse Flauheit unterscheidet sie von diesen und läßt einige Zweifel an der Eigenhändigkeit bestehen. Vgl. Hill p. 127 Anm. 4.

C. V. 2485 fol. 258. Ausgestellt № 1997. Zwei Adler für heraldische Anwendung auf Grund von Naturstudien gezeichnet. Pergament, Tuschezeichnung mit Pinselflecken 0,235×0,172. phot. Giraudon 178, Abb. L'art XXVIII (1882) p. 228. Teilabbildung, Müntz: Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris 1889, I p., 644.

Keine Studie zu den ganz natürlich gebildeten Adlern auf der Rückseite der Liberalitas-Augusta-Medaille von Pisano, wie Ephrusi G. d. b. A. 2,24 (1881) p. 79 Anm. zuerst behauptet hat; cf. Hill p. 200 f. Anm. 3.

C. V. 2486 fol. 249. Ausgestellt № 1989. Studie zur Rückseite einer Medaille mit einem Reiter im Profil nach rechts, dem Wappen des Alfonso d'Aragona und der Inschrift:

PISANI PICTORIS OPUS. Papier, Feder 0,165×0,142; phot. Giraudon 163. Abb. Hill a. a. O. Taf. 63. Heiß a. a. O. p. 35.

Beschrieben von Heiß a. a. O. p. 34 und von Hill p. 204.

C. V. 2489 fol. 234. Liegender Hirsch, vom Rücken gesehn und nach links gewandt. Papier, Feder 0,202×0,278; phot. Giraudon 217 a.

C. V. 2490 fol. 235. Drei Hirschköpfe. Papier, Feder 0,159×0,238 phot. Giraudon 218.

Der von Gruyer (G. d. b. A. 3. XII (1894), p. 292) behauptete Zusammenhang mit dem Londoner Eustachiusbilde, nicht vorhanden.

C. V. 2493 fol. 237. Eine Gemse mit gefesselten Vorderbeinen, nach rechts gewandt liegend. Papier, Feder 0,196×0,140; phot. Giraudon 219 a.

C. V. 2494 fol. 237. Drei Studien nach einem Hirsch und zwei nach einem Truthahn. Pergament, Feder 0,125×0,186; phot. Giraudon 219 b.

Der Truthahn von Gruyer ohne allen Grund für eine Studie zum Berliner Anbetungstondo erklärt. G. d. b. A. 3, XII (1894) p. 292 und 298. Der Hirsch soll außerdem (a. a. O. p. 292) eine Studie zum Londoner Eustachiusbilde sein, was ebenso unwahrscheinlich ist.

C. V. 2500 fol. 247. Kaninchen, Schaf und Adler. Pergament, Silberstift 0,070×0,102.

C. V. 2502 fol. 247. Eine Fuchs- und drei Adlerstudien. Pergament, Silberstift 0,107×0,145.

C. V. 2513 fol. 257. Pferde- und Hundeköpfe. Pergament, Silberstift 0,185×0,110.

Bayonne, Musée Bonnat 41.

Ro. Eine Dame und zwei Herren in reicher Hoftracht. Vo. Drei männliche Heilige und Reiherstudien. Pergament, Silberstift z. T. koloriert 0,26×0,18. phot. Braun: Exp. École des Beaux-Arts, 1879 № 167 und 167 bis. Abb. ro. Venturis Vasari p. 125.

Zuerst Pisano zugeschrieben von Ph. de Chennevières G. d. b. A. 2, 19 (1879), p. 528. Früher in den Sammlungen Lagoy, Gustave Dreyfus und Bonnat.

Nicht gesehen.

Chantilly musée Condé

Ro. Ein Herr und eine Dame in höfischer Tracht. Vo. Zwei Heilige, ein Kind. Pergament, Feder, ro. mit kirschrot lichtgrün, braun und hellblau in breiten Pinselzügen koloriert; ausgestellt: Exposition à l'école des beaux arts 1879 phot. ro. Giraudon 796 und Braun (ro. u vo.) 165 und 165 bis. Abb. ro. Venturi-Vasari p. 126; Abb. ro. Hill; a. a. O. Taf. 23.

Zuerst Pisano zugeschrieben von Ph. de Chennevières G. d. b. A. 2,19 (1879), p. 528, nach Gruyer Studie für das Fresko in Sa. Anastasia, früher in der Sammlung Lagoy.

London, Brit. Mus. 1895—9—15—441.

Sechs Studien nach Erhängten, wovon zwei im Fresko in Sa. Anastasia verwandt. Ein Mädchen im Profil, ein Knabe von vorn, in Zeittracht. Papier, Feder 0,195×0,285, prov. Sammlung Lagoy; Abb. pr. Jb. XV, p. 259 (1894).

Zuerst publiziert von Campbell Dodgson, pr. Jb. XV, p. 259 (1894); fehlt bei Venturi, cf. Hill Pisanello p. 94.

Chatsworth. Sammlung des Herzogs von Devonshire. Eine gelagerte Ziege nach rechts gewandt. Vorstudie zur Rückseite der Medaille der Eleonora Gonzaga. Pergament 0,126×0,97 (am Facsimile bei Strong gemessen); phot. Braun, als Leonardo Nr. 46. Abb. Strong: Repro-

ductions of Drawings in the Duke of Devonshires Collection, Tafel 10, Hill a. a. O. Tafel 53. Burl. Magazine IV (1904), zu pag. 53 fehlt bei Venturi. N. G.

Oxford, Universitätssammlung.

No. Zwei männliche Gestalten und ein weiblicher Kopf in Hoftracht. Vo. Zwei Bacchantinnen. Pergament, Feder und Wasserfarben 0,18×0,237. Abb. Colvin: Selected Drawings of old masters in the Univ. Gal. etc. Oxford 1906, Bd. V.

Die Vorderseite enthält zwei männliche Gestalten, nicht eine weibliche und eine männliche, wie stets gesagt wird. Die Rückseite dürfte Kopie nach einem antiken Sarkophag sein, cf. Hill, Papers of the British School at Rome VI, p. 197—199 und Burl. Mag. X (1906/1907) pag. 192. Hill: Pisanello p. 22 sagt von der Rückseite, sie sei die beste Antikenkopie Pisanos und gehöre wohl in seine Spätzeit. Zuerst Pisano zugeschrieben von Ph. de Chennevières, G. d. b. A. II, 19 (1879) pag. 528; bei Venturi mit der falschen Ortsangabe: London, Brit. Mus. Racc. Malcolm. N. G.

N.B. Zu den eigenhändigen Zeichnungen sind ferner einige Studien auf Umdruckblättern zu rechnen. Siehe Abteilung II Nr. 2342, 2343, 2432, 2594, 2595, 2631.

II. Umdruckzeichnungen,

die meisten stilistisch ganz entstellt, einige auf der Rückseite eigenhändige Studien Pisanos enthaltend.

(Zu vergleichen Seite 65—68.)

C. V. 2315 fol. 64. Ro. Vier antike Medaillen als Fries angeordnet. Vo. Kopf zum 2 Krieger auf der Mittelgrundsgruppe des Freskos in Sa. Anastasia. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,220×0,195. Abb. ro. Hill a. a. O. Taf. 21. Abb. vo. Courajod: L'imitation et la Contrefaçon des objets d'art antiques. Paris 1889 p. 26—29.

Die Zeichnung auf der Vorderseite von späterer Hand, wie schon Hill erkannt hat (Pisanello p. 23), die auf der Rückseite stilistisch ganz entstellt, aber in den Maßen mit dem Kopf des zweiten Kriegers auf dem Fresko in Sa. Anastasia übereinstimmend. Vgl. auch: Papers of the Brit. School at Rome III p. 29.

C. V. 2342 fol. 92. Ro. Studie für die Prinzessin in Sa. Anastasia, 1. Fassung. Vo. dieselbe, 2. Fassung. Papier, Silberstift und Feder 0,250×0,172, phot. Giraudon 109.

Ro. ist eine unbenutzte Umdruckzeichnung, Vo. eine vorbereitende Studie für die endgiltige Fassung, die später mit der Feder übergangen worden ist.

C. V. 2343 fol. 93. Ro. Kopf der Prinzessin in Sa. Anastasia im Gegensinn. Vo. Kopf des Windhundes auf demselben Fresko. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,241×0,179; phot. ro. Giraudon 108; Abb. ro. Hill a. a. O. Taf. 22.

Umdruckzeichnung zum Fresko in Sa. Anastasia, s. pag. 65. Die Maße des Kopfes auf der Zeichnung sind: Haaransatz bis Kinn 12,0, Haaransatz bis Nacken 10,5. Die Maße des gemalten Kopfes sind etwas zu Gunsten der zweiten Maßstrecke verschoben, die hier der ersten sich mehr nähert, was offenbar durch eine im Lauf der Arbeit eingetretene Veränderung in der Führung der unteren Frisurlinie zu erklären ist. Die Nackenlinie ist dadurch etwas verkürzt worden. Leider habe ich Messung des Kopfes beim Fresko nicht selbst vornehmen können. Die mir gelieferten Maße sind in den Verhältnissen und also auch in der tatsächlichen Angabe ungenau (13,11), dürften aber bei genauer Nachprüfung sich soweit denen der Zeichnung nähern daß der Karton nur die Abweichung zeigt die durch die Veränderungen bei der Arbeit bedingt sind. Der Hundekopf der Rückseite ist eine später mit der Feder übergangene eigenhändige Studie.

C. V. 2432 fol. 219. Ro. Hundestudien, Skizze zu einer Staatsaktion. Vo. Hundekopf mit Vorderbeinen, Papier, Feder, rot gefärbt 0,250×0,180; phot. Giraudon 230 und 227. Abb. ro. Hill a. a. O. Taf. 5 und Revue de l'art ancien et moderne I (97) p. 69.

Die Rückseite ist eine von späterer Hand mit Tusche und Deckweiß ganz übergangene Umdruckzeichnung. Die Vorderseite enthält eigenhändige Skizzen Pisanos zum Teil in Federstrichen durchgeführt, zum Teil nur angelegt. Die Kompositionsstudie wurde von Wickhoff (Rep. 1883, p. 21) für einen Entwurf zu dem nach Sansovino und Facio von Pisano im Saal des großen Rates zu Venedig ausgeführten Fresko gehalten (s. Venturis Vasariausgabe p. 29 Anm. XIV). Wie aber schon Hill

a. a. O. p. 31 ff. nachgewiesen hat, zwingt nichts zu diesem Schluß; der Charakter der Zeichnungen läßt vielmehr auf ein späteres Werk Pisanos, etwa aus der Zeit der Fresken in Santa Anastasia schließen. Siehe auch Müntz, Revue de l'art ancien et moderne 1 (97) p. 68, der Wickhoffs Hypothese akzeptiert.

C. V. 2589 fol. 94. Ro. Kopf eines jungen Mannes in Dreiviertelansicht nach links. Vo. Frauenkopf, gesenkt, Dreiviertelansicht nach rechts. Papier, Tinte, rot gefärbt 0,280×0,200; phot. Giraudon 110 und 138.

Vorder- und Rückseite sind Umdruckzeichnungen.

C. V. 2594 fol. 100. Ro. Kopf eines jungen Mannes, erhoben, nach rechts gewandt. Vo. Zwei Landschaften mit reicher Staffage, skizziert. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,242×0,179. Abb. Hill a. a. O. Taf. 12.

Ro. eine der besten Umdruckzeichnungen, vo. zwei eigenhändige Studien des Meisters, offenbar für größere Fresken; vgl. dazu pag. 67.

C. V. 2595 fol. 101. Ro. Landschaft mit Reiterzug. Vo. Männlicher Kopf von vorne gesehen. Papier, Feder, rot gefärbt 0,256×0,186; phot. ro. Giraudon 160; Abb. Heiß a. a. O. I p. 23, ro. Hill a. a. O. Taf. 50.

Heiß a. a. O. p. 24 hält die Landschaft der Vorderseite für eine Vorstudie zur Medaille des Gian-Francesco Gonzaga, was Hill p. 170 akzeptiert. Die Hauptgestalt, wie die des Knappen in Rückansicht, kommen allerdings sehr ähnlich auf beiden Arbeiten vor. Jedoch kann die Zeichnung unmöglich als Vorarbeit für die Medaille konzipiert sein, da sie zu diesem Zweck viel zu viel Figuren und einen zu weiten Schauplatz hat, vgl. pag. 67.

C. V. 2596 fol. 102. Ro. Ein Mönch, Oberkörper und Kopf von vorne. Vo. Zwei nackte Füße. Papier, Feder, rot gefärbt, phot. Giraudon 135 und 172.

C. V. 2597 fol. 103. Ro. Junger Mann sich den Rock anziehend. Vo. Kopf eines Mannes in Dreiviertelansicht nach rechts. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,263×0,361; phot. Giraudon 126 und 249.

Beide Seiten Umdruckzeichnungen.

C. V. 2598 fol. 104. Männlicher Kopf, Profil nach rechts, Papier, Feder, rot gefärbt, 0,283×0,186.

C. V. 2599 fol. 105. Ro. Männlicher Kopf im Profil nach rechts gewandt, Studie eines Schiffes. Vo. Männlicher Kopf nach rechts gewandt in Dreiviertelansicht. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,262×0,187.

Beide Seiten Umdruckzeichnungen.

C. V. 2600 fol. 106. Ro. Zwei männliche Köpfe im Profil. Vo. Männlicher Kopf. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,268×0,189; phot. Giraudon 134.

Beide Seiten Umdruckzeichnungen.

C. V. 2601 fol. 107. Ro. Männlicher Kopf in Dreiviertelansicht nach links. Vo. Von späterer Hand: Bleistiftzeichnung eines Stoffmusters. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,266×0,189, phot. Giraudon 251.

C. V. 2602 fol. 108. Ro. Mönchskopf in Dreiviertelansicht nach links. Vo. Desgleichen. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,277×0,200.

C. V. 2603 fol. 109. Ro. Mönchskopf. Vo. Ansicht eines Mantels von hinten, Papier, Blei und Feder, rot gefärbt, 0,263×0,191, phot. ro. Giraudon 141.

Auch dieser Mantel wäre nach Guiffrey-Venturi wie der auf Nr. 2275 eine Vorstudie zum Berliner Anbetungstondo. Jedenfalls ist er von anderer, späterer Hand als die Vorderseite.

C. V. 2604 fol. 110. Ro. Bischofskopf im Profil

nach links. Vo. Zeichnung für ein Stoffmuster. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,272×0,193, phot. ro. Giraudon 131.

Vo. von späterer Hand.

C. V. 2605 fol. 112. Mönchskopf von vorne, Papier, Feder, rot gefärbt, 0,281×0,202, phot. Giraudon 140.

C. V. 2606 fol. 113. Ro. Kopf eines Priesters in Dreiviertelansicht nach links. Vo. Lachender Mann in Blei. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,268×0,192, phot. ro. Giraudon 130.

Vo. von späterer Hand.

C. V. 2607 fol. 114. Ro. Männlicher Kopf, Nase, Ohr. Vo. Weiblicher Kopf, nach links gewandt. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,271×0,193, phot. Giraudon 250 und 139.

Auf beiden Seiten Umdruckzeichnungen.

C. V. 2608 fol. 115. Ro. Männlicher Kopf nach rechts gewandt. Vo. Männlicher Kopf im Profil. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,263×0,193, phot. ro. Giraudon 128.

Auf beiden Seiten Umdruckzeichnungen. Nach Müntz Studien zu dem Fresko im Dogenpalast. Revue de l'art ancien et moderne. I (1897) p. 72, s. Nr. 2339 (Abt. IV.)

C. V. 2609 fol. 116. Ro. Kopf eines Priesters in Dreiviertelansicht nach links. Vo. Männlicher Kopf mit Turban. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,268×0,192, phot. ro. Giraudon 127.

Auf beiden Seiten Umdruckzeichnungen.

C. V. 2610 fol. 117. Ro. Zwei Köpfe mit Helmen. Vo. Ein behelmter Kopf. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,283×0,197 Vo. sind Reste von Bleistiftstrichen wahrnehmbar, phot. ro. Giraudon 117.

C. V. 2611 fol. 118. Kriegerkopf mit Helm von vorne. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,277×0,207.

C. V. 2612 fol. 119, Ro Kriegerkopf mit Helm von vorne. Vo. Ein Schmuckstück. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,282×0,203; phot. Giraudon 116.

Vo. dasselbe Schmuckstück wie auf 2273, Abt. IV.

C. V. 2613 fol. 120. Ro. Krieger mit Helm in Dreiviertelansicht nach links, Halbfigur. Vo. Ein Gewandstück. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,282×0,203; phot. ro. Giraudon 115.

C. V. 2614 fol. 121. Ein Flötenbläser. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,285×0,203; phot. Giraudon 121.

Nach Müntz, Revue de l'art ancien et moderne, I (1897) p. 72, Studie zum verlorenen Fresko im Dogenpalast, ebenso wie die folgenden Nummern. Siehe Nr. 2339, Abteilung 4.

C. V. 2615 fol. 122. Ro. Ein Krieger, Halbfigur nach rechts. Vo. Ein Kriegerkopf, Dreiviertelansicht nach links. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,285×0,203; phot. ro. Giraudon 120.

Nach Guiffrey-Venturi dasselbe Modell wie 2611, 2612 und 2613. Beide Seiten Umdruckzeichnungen.

C. V. 2616 fol. 123. Ro. Ein Kriegerkopf. Vo. Kopf eines Trompeters. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,282×0,198.

Vo. scheint Bleistift angewandt zu sein.

C. V. 2617 fol. 124. Ein Krieger in Halbfigur von vorne. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,280×0,200; phot. Giraudon 119.

C. V. 2618 fol. 125. Ro. Männlicher Kopf, Vo. Männlicher Kopf im Profil nach rechts. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,270×0,191; phot. Giraudon 132 und 129.

Beide Seiten Umdruckzeichnungen.

C. V. 2619 fol. 126. Ein Trompeter nach rechts gewandt. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,281×0,201; phot. Giraudon 122.

C. V. 2620 fol. 127. Männlicher Kopf nach rechts gewandt. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,281×0,201; phot. Giraudon 118.

C. V. 2621 fol. 128. Männlicher Kopf, gesenkt und nach links gewandt. Papier, Feder, 0,281×0,201; phot. Giraudon 113.

Ist wohl kaum, wie Gruyer G. d. b. A. XI (1894), p. 426 und Hill (p. 92) glauben, eine Studie für den König auf dem Georgsfresko.

C. V. 2622 fol. 129. Männlicher Kopf mit reich geschmücktem Helm. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,281×0,201; phot. Giraudon 114.

C. V. 2627 fol. 153. Pferdekopf. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,253×0,185.

C. V. 2628 fol. 154. Pferdekopf im Profil nach links. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,252×0,164.

C. V. 2629 fol. 155. Ro. Pferdekopf von vorne. Vo. Pferdekopf Dreiviertelansicht nach links. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,246×0,362.

Beide Seiten Umdruckzeichnungen.

C. V. 2630 fol. 156. Ro. Zwei Pferdeköpfe, einer von vorne, einer in Dreiviertelansicht nach rechts. Vo. Pferdekopf im Profil nach links. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,250×0,359.

Beide Seiten Umdruckzeichnungen.

C. V. 2631 fol. 157. Ro. Zwei Pferdeköpfe, einer im Profil nach links, der andere von vorne. Vo. Ma-

donna mit vier Heiligen, Verkündigungsmadonna, Kreuzigung, vier Kirchenväter und vier Evangelistensymbole. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,263×0,374; phot. Giraudon 200 und 165.

Nach Hill p. 47 könnte der Engel auf der Rückseite allenfalls eine Studie für den Engel in San Fermo sein. Die Übereinstimmung jedoch keineswegs überzeugend; ferner aber der Stil der Zeichnung viel entwickelter als der des Bildes in San Fermo. Ebensowenig kann die Madonna mit den vier Heiligen als Vorstudie zum Londoner Madonnenbilde Pisanos angesehen werden, wie Hill p. 157 vermuten will, da gerade die für jenes Bild charakteristische Anordnung bei der Zeichnung fehlt.

C. V. 2632 fol. 158. Pferdekopf im Profil nach links, mit einem Adler und Devisen auf dem Kopfzeug. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,250×0,372; phot. Giraudon 201.

III. Aquarelle mit Tierdarstellungen

und Vorzeichnungen zu solchen, soweit sie Pisano nahestehn.

(Zu vergleichen Seite 70—71.)

K. B. 2417 fol. 210. Ausgestellt Nr. 2001. Ein Eber, nach rechts gewandt. Papier, Feder und Wasserfarben, 0,140×0,200. Abb. L'Art XXVIII 1882, p. 224; phot. Giraudon 262 (?)

K. B. 2423 fol. 215. Ein liegender Fuchs, nach links gewandt. Pergament, Wasserfarben, 0,135×0,214, phot. Giraudon 209 a.

K. B. 2424 fol. 215. Ein Wolf nach links gewandt. Pergament, Wasserfarben, 0,162×0,225, phot. Giraudon 209 b.

K. B. 2425 fol. 216. Ein Gepard, mit rotem Halsband, nach rechts gewandt. Pergament, Wasserfarben, 0,165×0,144, phot. Giraudon 207.

K. B. 2426 fol. 216. Ein Gepard und Architekturmotive. Papier, Wasserfarben, 0,160×0,230, phot. Giraudon 207.

C. V. 2448 fol. 261. Ro. Fliegender Fasan. Vo. Totes Kaninchen. Papier, Feder, 0,215×0,160, ro. phot. Giraudon 237.

Unkoloriert. Könnte eine eigenhändige Arbeit Pisanos sein.

C. V. 2450 fol. 263. Ein Reiher. Papier, Feder, 0,247×0,174, phot. Giraudon 194.

Unkoloriert. Auf dem Bilde des heiligen Eustachius kommen ähnliche Kraniche vor, die jedoch nicht so genau übereinstimmen, daß man die Zeichnung, wie Gruyer (G. d. b. A. 3, XII (1894) p. 292) will, für eine Vorstudie zu dem Bilde ansehen kann.

C. V. 2452 fol. 265. Ro. Ein Jagdfalke von hinten gesehen. Vo. Vier Falkenstudien. Pergament, Feder, Silberstift, 0,245×0,156.

Unkoloriert. Die Vorderseite mit der von 2453 genau übereinstimmend.

C. V. 2453 fol. 265. Ein Jagdfalke von hinten gesehen. Papier, Feder und Wasserfarben, 0,239×0,150, phot. Giraudon 179.

Mit der Zeichnung C. V. 2452 genau übereinstimmend, jedoch koloriert; wohl kaum von Pisano.

C. V. 2454 fol. 266. Ein Adler im Profil nach rechts. Papier, Wasserfarben, 0,137×0,233, phot. Giraudon 182.

C. V. 2456 fol. 268. Ein Inseparable. Papier, Wasserfarben, 0,160×0,222.

Scheint später übermalt zu sein.

C. V. 2459 fol. 272. Ein Rebhuhn. Papier, Wasserfarben, 0,170×0,190, phot. Giraudon 184 a.

C. V. 2460 fol. 272. Ein Wasserhuhn. Papier, Wasserfarben, 0,170×0,198, phot. Giraudon 184 b.

C. V. 2461 fol. 273. Schwimmende Ente. Papier, Wasserfarben, 0,140×0,212, phot. Giraudon 183 a.

C. V. 2462 fol. 273. Schwimmende Ente. Papier, Wasserfarben, 0,170×0,222, phot. Giraudon 183 b.

C. V. 2463 fol. 274. Eine schwimmende und eine fliegende Ente. Papier, Wasserfarben, 0,270×0,180, phot. Giraudon 185.

C. V. 2464 fol. 275. Ein toter Kiebitz. Papier, Feder und Wasserfarben, 0190×0,168, phot. Giraudon 186 a.

C. V. 2465 fol. 275. Ein toter Kiebitz mit ausgespannten Flügeln. Papier, Feder und Wasserfarben, 0,155×0,287, phot. Giraudon 186 b.

C. V. 2466 fol. 276. Eine Drossel und zwei Stieglitze. Papier, Wasserfarben, 0,177×0,192, phot. Giraudon 189 a.
Die Drossel wohl später koloriert.

C. V. 2467 fol. 276. Zwei Wiedehopfe. Papier, Feder, Wasserfarben, 0,163×0,217, phot. Giraudon 189 b.
Der eine Wiedehopf nur vorgezeichnet.

C. V. 2471 fol. 280. Kraniche. Pergament, Wasserfarben und Feder, 0,200×0,160, phot. Giraudon 198.
Vielleicht eigenhändige Zeichnung Pisanos. Der eine Kranich später angetuscht. Ein Zusammenhang mit dem Londoner Eustachiusbilde möglich, aber nicht gesichert, vgl. Gruyer G. d. b. A. 3, XII (1894), p. 293.

C. V. 2472 fol. 281. Reiher und Störche. Pergament, Feder und Wasserfarben, 0,184×0,270; phot. Giraudon 196. Abb. G. d. b. A. 3. pér. XII, p. 297.
Zu 2471 gehörig, s. daselbst.

C. V. 2473 fol. 282. Tauben und Eisvögel. Pergament, Wasserfarben, 0,210×0,150; phot. Giraudon 190

C. V. 2474 fol. 283. Fünf Elstern. Pergament, Wasserfarben, 0,215×0,154; phot. Giraudon 187.

C. V. 2475 fol. 284. Ein Specht. Pergament, Wasserfarben, 0,095×0,147; phot. Giraudon 188 a.

C. V. 2476 fol. 284. Drei Meisen. Pergament, Wasserfarben, 0,117×0,155; phot. Giraudon 188 b.

C. V. 2477 fol. 284. Ein kleiner Vogel. Pergament, Wasserfarben, 0,114×0,175; phot. Giraudon 188 c.

C. V. 2492 fol. 236. Ein Hirsch. Pergament, Wasserfarben und Silberstift, 0,202×0,253; phot. Giraudon 217 b. Abb. Hill, Taf. 13.

Nur am Kopf koloriert. Der von Gruyer behauptete Zusammenhang mit dem Londoner Eustachiusbilde nicht überzeugend. G. d. b. A. 3, XII (1894), p. 292.

C. V. 2497 fol. 242. Rehbock. Pergament, Wasserfarben, 0,110×0,139; phot. Giraudon 163.

C. V. 2501 fol. 247. Rücken und Schwanz eines Vogels. Pergament, Silberstift, 0,085×0,130.

Vorzeichnung zu einer Aquarellmalerei.

C. V. 2549 fol. 241. Ein Hirsch in Dreiviertelansicht von hinten. Papier, Wasserfarben, 0.254×0,104; phot. Giraudon 216.

Dürfte erst später angetuscht sein, wenn überhaupt mit Pisano zusammenhängend. Eine Aehnlichkeit mit dem grasenden Hirsch auf dem Londoner Eustachiusbilde, die Gruyer gesehen hat, keineswegs nachzuweisen G. d. b. A. 3, XII (1894), p. 292.

C. V. 2550 fol. 242. Hirsch und Ziege. Pergament, Wasserfarben, 0,203×0,137.

Das Blatt in ähnlicher Weise wie das der zugehörigen Zeichnung C. V. 2549 regellos ausgeschnitten. Wie jenes Blatt ist auch dieses von späterer Hand bemalt.

C. V. 2650 fol. 271. Ein Perlhuhn. Papier, Wasserfarben, 0,188×0,260; phot. Giraudon 180.

Gehört zu den schlechtesten Zeichnungen seiner Art.

Berlin Kupferstichkabinet № 5063; aus der Sammlung von Beckerath.

Drei Falken und ein Perlhuhn. Pergament, Feder und Wasserfarben, 0,17×0,12.

Loeser, G. d. b. A. pér. XXVIII (1902), p. 473 f. hält die Zeichnung für ein Original Pisanos. Jedoch gehört sie sicher zu den schwächeren Arbeiten ihrer Art.

London Brit. Mus. 1895—12—14—94.

Ro. Zwei Gepard, der eine sitzend, der andere laufend. Vo. Schafsbock und langohrige Ziege.

In der Qualität weit geringer als die Pariser Zeichnungen. Fehlt bei Venturi; noch unbeschrieben.

London Brit. Mus. 1895—12—14—95.

Zwei Wölfe, einer liegend und heulend, der andere schreitend. Zwei Hunde.

In der Qualität weit geringer als die Pariser Zeichnungen. Fehlt bei Venturi; noch unbeschrieben.

IV. Zeichnungen,

die Pisano ganz fremd sind und solche, die seiner Schule angehören, ohne seine Hand zu verraten.

Zu vergleichen Seite 69 und Seite 71—75.

C. V. 2262 fol. 8. Studien nach einem menschlichen Bein, Blumen und einem Tintenfisch. Papier, Feder 0,244 × 0,188; phot. Giraudon 170.

Zusammengehörig mit 2263 und 2264. Alle drei in ihrer groben, etwas ärmlichen Zeichenweise wohl von einem Schüler Pisanos herrührend.

C. V. 2263 fol. 9. Beinstudie. Papier, Feder, 0,237 × 0,183.

Zusammengehörig mit 2262 und 2264.

C. V. 2264 fol. 10. Beinstudie. Papier, Feder, 0,250 × 0,175, phot. Giraudon 171.

Zusammengehörig mit 2262 und 2263. Die mit Weiß gehöhte Pflanzenstudie von anderer Hand.

C. V. 2266 fol. 12. Ro. Baumstudie. Vo. Medaillen nach der Antike, eine mit der Inschrift: Divus Augustus Pater. Papier, Feder, 0,248 × 0,164.

Pisano ganz fremd, wie schon Hill, Papers of the

Brit. School at Rome, III, 1905, p. 297 und Pisanello, p. 23, Anm. erkannt hat. Daher die von Gruyer bei dieser Gelegenheit (G. d. b. A. 10 (1893) p. 358) vermuteten antiken Einflüsse auf Pisanos Medaillenkunst auf diesen Wege nicht zu erkennen.

C. V. 2273. Ein kleines Schmuckstück (Anhänger mit den Buchstaben W A S T). Pergament, Feder.

Fehlt bei Venturi, wird von Hill (a. a. O. p. 210) als „köstliche kleine Zeichnung" für Pisano in Anspruch genommen, ist aber doch wohl für ihn zu zierlich und ängstlich.

C. V. 2276 fol. 20. Ro. Architektonische Zeichnungen, männlicher Kopf. Vo. Architektonische Studien. Graues Papier, Feder 0,143 × 0,208. Abb. Hill a. a. O. Taf. 28.

Nach Ephrusi (G. d. b. A. 2,24, p. 179 (1881)) wäre der Dargestellte vielleicht Gian Francesco Gonzaga nach Hill p. 105 f. sicher Niccolo III von Este, was durchaus überzeugt. Beide sehen in der Zeichnung eine Arbeit Pisanos. Doch ist sie für diesen in der Technik wohl zu derb, im Eindruck des Stofflichen zu locker und in der Auffassung der Persönlichkeit zu allgemein.

C. V. 2280 fol. 37. Eine Landschaft. Papier, Feder 0,195 × 0,266. Abb. Heiß a. a. O. p. 29, Abb. Hill a. a. O. Taf. 64.

Die von Heiß (a. a. O. p. 29) aufgestellte und seitdem immer wiederholte Behauptung (Hill p. 208), es handele sich um eine Vorstudie zu Pisanos Medaille des Inigo Davalos kann durch keinerlei zwingende Gründe gestützt werden. Das einzige Gemeinsame der beiden Darstellungen ist, daß sie Landschaften sind. Die Zuschreibung an Pisano ist aber überhaupt nicht haltbar, da die Art der Perspektive auf der Zeichnung seiner Art widerspricht. Im einzelnen genau und sicher die Verkürzung beherrschend, hat er auf keinem der erhaltenen

Werke den Gesamteindruck einer Landschaft einheitlich gestaltet. Hier liegen die Verhältnisse gerade umgekehrt: die Gesamtperspektive ist recht überzeugend, die einzelnen Gebäude sind stark verzeichnet.

C. V. 2281 fol. 38. Ro. Fuß-Studien. Vo. Ein Kopf. Papier, Bleistift 0,268 × 0,198.

Bleistiftstudie, für Pisano viel zu fortgeschritten; dürfte wohl schon dem 16. Jahrhundert angehören.

C. V. 2287—89 fol. 43—45. Entwürfe für Prunkgerät in Schiffsform:

2287 Papier, Feder und Tusche 0,202 × 0,294
2288 „ „ „ „ 0,193 × 0,284
2289 „ „ „ „ 0,194 × 0,282

Die mit den Blättern 2291 und 2292 zusammengehörigen Arbeiten einer plumpen und unsicheren Hand sind Pisano ganz fremd. So schon Hill a. a. O p. 206. Guiffrey Venturi p. 90: Prunkgerät, und nicht wirkliche Schiffe, wie Tauzia, L'Art XXVIII (1882) p. 230 will.

C. V. 2290 fol. 46. Ro. Architekturstudien, ein Löwenkopf. Vo. Kolorierte Beinstudien. Papier, Feder 0,293 × 0,202,

Die Unsauberkeit der Architekturzeichnung, die rasch fertige zu elegante Technik des Löwenkopfes, sowie der dem Blatte 2281 verwandte Stil der Rückseite unterscheiden das Blatt deutlich von allen gesicherten Zeichnungen Pisanos.

C. V. 2291 und 2292 fol. 47 und 48. Entwürfe für Prunkgerät in Schiffsform.

2291: Papier, Feder und Tusche 0,240 × 0,410; phot. Giraudon 245.

2292: Papier, Feder Tusche und Bleistift 0,195 × 0,286; phot. Giraudon 176.

Dieselbe Hand wie 2287—89.

C. V. 2293–2295 fol. 49—51. Entwürfe zu Kanonen. Auf weißem Papier mit Feder und Tusche.
Maße: 2293: 0,287 × 0,203; phot. Giraudon 174.
2294: 0,290 × 0,204
2295: 0,280 × 0,207; phot. Giraudon 175. 2293 und 2294. Abb. Heiß a. a. O. p. 34 und G. d. b. A. 2, 24 p. 175 (1881).

Heiß a. a. O. P. 33: wahrscheinlich von Pisano. Der Stil dieser Arbeiten ist dem der Entwürfe zu Prunkgerät 2287—89 und 2291—92 sehr ähnlich, wenn auch etwas feiner. Das Wappen Alfonsos kommt mehrere Male vor. Das ließe an Pisano denken, wenn die Qualität der Arbeiten es nicht gänzlich unmöglich machte, sie in seine reifste Zeit zu setzen, die für Arbeiten am Neapler Hofe allein in Betracht kommt. Gewisse Ähnlichkeiten zwischen dem Helm des Reiters auf der Rückseite der Lodovico Gonzaga-Medaille Pisanos mit den Helmen auf 2295, die Heiß a. a. O. p. 25 bemerken will, sind einerseits nicht überzeugend und könnten anderseits für die Zuschreibung der Zeichnung nur dann herangezogen werden, wenn sie eine genaue Übereinstimmung bis ins einzelnste aufwiesen. Das behauptet aber Heiß selbst nicht. Vergl. auch Hill p. 171 Am. 3 und p. 206, der den Zusammenhang der Helmdarstellungen und die Zuschreibung der Zeichnungen an Pisano ablehnt.

C. V. 2299 fol. 55. Ein lesender Knabe von vorne. Papier, Feder 0,162 × 0,201; phot. Giraudon 142.
Offenbar dieselbe etwas grobe Hand wie bei 2332; die plumpe nicht ganz klare Strichführung, die weichlichen, wattigen Hände verbieten das Blatt Pisano zu geben und lassen an einen Schüler oder Nachfolger des Stefano da Zevio denken.

C. V. 2300 fol. 58. Verschiedene Studien nach menschlichen Gehalt und Köpfen. Graues Papier, Feder 0,272 × 205.

16. Jahrhundert.

C. V. 2303 fol. 59. Ein Zierkamm. Pergament, Feder und Wasserfarben 0,088×0,117.

Für Pisano viel zu trocken und hart.

C. V. 2305 fol. 60. Christusmedaille mit Diameter 0, 10. Inschrift + IESVS+C.HRISTVS+FILIVS+DEI+ Papier, Feder 0,124×0,127.

Medaillenentwurf von späterer Hand oder Kopie nach einer Medaille. Guiffrey-Venturi: vielleicht später.

C. V. 2316 fol. 64. Ausgestellt № 1996. Kopf eines Jünglings. Pergament Silberstift 0,140×0,100; phot. Giraudon 143 b, Abb. L'Art XXVIII (1882) p. 226. Abb. Müntz: Histoire de l'art pendant la Renaissance, Paris 1889, Bd. I. p. 636., Abb. Archivio stor. dell' Arte III (1890) p. 155, E. Müntz: La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. Paris 1885, p. 143.

Die abstrahierende Art dieser Zeichnung, die nicht die bei Pisano beobachtete Art der Verbindung von Schattengebung und Oberflächenangabe zeigt und eine Art der Strichlagen und Kreuzschraffierung aufweist, die ihm ganz fremd ist, zwingen, ihm das ausgezeichnete Blatt abzusprechen.

C. V. 2319 fol. 65. Entwurf zu einer Medaille mit der Inschrift: NICOLAVS. PAPA. V. Papier, Silberstift und Feder 0,109×0,207. Abb. Heiß a. a. O. p. 38, Anm.

Von Heiß a. a. O. p. 38 Anm. als eigenhändige Arbeit Pisanos für eine Medaille Nicolaus' V. bezeichnet. Wie schon Hill bemerkt hat (a. a. O. p. 211) unterscheidet sich diese Zeichnung jedoch wesentlich von den für Pisano in Anspruch genommenen. Der Regierungsantritt Nicolaus' V. fällt 1447.

C. V. 2327 fol. 70. Ro. Niccolo Picinino. Vo. Ein sitzender Putto. Grünes Papier, Bleistift 0,300 × 0,210.

Hill p. 127 hält die Zeichnung für eine Originalstudie zu der Medaille Picininos, besonders da der Kopf im Gegensinne erscheint. Jedoch ist das Blatt bei seinem sehr

schlechten Erhaltungszustand und bei dem seicentistischen Charakter der Rückseite nicht mit Sicherheit dem Pisano zu geben, sondern wahrscheinlich eine Kopie nach diesem.

C. V. 2328 fol. 71. Männliches Profil. Pergament, Feder, 0,239 × 0,164.

In der Schattengebung zeigt sich eine Manier, die nicht die Pisanos sein kann.

C. V. 2329 fol. 72. Kopf eines Mönchs im Profil nach links. Papier, Silberstift 0,270 × 0,195; phot. Giraudon 136.

Pisano ganz fremd. Nach Müntz ist dieses Blatt eine Studie zum Fresko im Dogenpalast (Revue de l'art ancien et moderne I (1897) p. 72); das kann aber auf keine Weise bewiesen werden.

C. V. 2330 fol. 73. Männlicher Kopf nach links. Papier, Kreidezeichnung 0,209 × 0,184. Abb. Burl. Mag. 7 (05), p. 143.

Wie Lewis Einstein (Burl. Mag. 7 (1905), p. 142) nachgewiesen hat, ist der Dargestellte Lorenzo de Medici. Er identifiziert die Persönlichkeit auf Grund der dem Tangli zugeschriebenen Medaille Lorenzos, der Medaille von der Hand des Niccolo Fiorentino (Abb. pr. Jb. II, Taf. XXV Nr. 4,) sowie der Medaille auf die Pazzi-Verschwörung. (Abb. pr. Jb. III, Taf. XXXI Nr. 1,) von 1478 und will die Zeichnung, die er für oberitalienisch hält („School of Pisanello"), in das Jahr 1466 setzen, in welchem Jahr Lorenzo Oberitalien besuchte. Die Zuschreibung an Pisano ist jedenfalls ausgeschlossen.

C. V. 2331 fol. 74. Der heilige Bernardin. Papier, Kreide und Feder, 0,229 × 0,161.

Kopie oder ganz überzeichnete Studie einer Medaille des Marescotti. (Abb. pr. Jb. II, Taf. X, Nr. 7).

C. V. 2332 fol. 75. Ro. Sitzender Mönch von vorne mit einem offenen Buch auf den Knien. Vo. Derselbe von hinten. Papier, Feder, 0,272 × 0,194, phot. Giraudon 150 und 151.

Dem Stefano da Zevio nahe stehend, dieselbe Hand wie 2299.

C. V. 2333 fol. 76. Ro. Emporblickender Mann. Vo. Derselbe Mann; flüchtig angelegt. Papier, Kreidezeichnung, 0,256 × 0,174.

Dieselbe Hand wie 2330.

C. V. 2334 fol. 77. Kopf eines älteren Mannes im Profil nach links. Papier, Kreidestift, 0,253 × 0,192.

Venetianisch, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Nach Dr. Richter, bei Hill a. a. O. p. 34 Anm.: Frühwerk Pisanos.

C. V. 2335 fol. 78. Männlicher Kopf. Papier, Kreidezeichnung, 0,285 × 0,191.

Die Ansicht, es handle sich bei diesem und den folgenden Blättern 2336—38 um frühe Zeichnungen Pisanos (Hill nach Dr. Richter a. a. O. p. 34 Anm.) ist unhaltbar. Der Stil weist vielmehr in eine Zeit, die für Pisano kaum mehr in Betracht kommt. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

C. V. 2336 fol. 79. Oberkörper eines alten Mannes. Papier, Kreidezeichnung, 0,288 × 0,202.

Siehe das bei 2335 Gesagte.

C. V. 2337 fol. 82. Männlicher Kopf, derselbe wie № 2335. Papier, Kreidezeichnung, 0,262 × 0,192; phot. Giraudon 253.

Siehe 2335.

C. V. 2338 fol. 84. Kopf eines alten Mannes. Papier, Kreidezeichnung, 0,262 × 0,185.

Siehe № 2335. Früher ausgestellt unter № 1992.

C. V. 2339 fol. 86. Kopf eines älteren Mannes im Profil nach links. Papier, Kreidezeichnung mit Tusche später roh übergangen, 0,332 × 0,210; phot. Giraudon 112.

Die ursprüngliche Zeichnung noch deutlich erkennbar; für Pisano selbst ist sie wohl zu kleinlich und zu ängstlich. Nach Müntz, Revue de l'art ancien et moderne I (1897) p. 72, wäre sie eine Jugendarbeit und Vorstudie zu den Fresken im Dogenpalast. Das läßt sich aber bei diesem Blatt ebensowenig beweisen, wie bei den anderen, die Müntz für Studien zu den venetianischen Malereien bezeichnet.

C. V. 2356 fol. 145. Pferdekopf nach rechts und Pferdebein. Papier, Feder, Aquarellretouche wohl von späterer Hand, 0,257 × 0,198.

Diese Studie oder das Bild, für das sie bestimmt war, ist von einem Nachahmer im St. Eustachius der Londoner National-Galerie benutzt worden. Siehe Gruyer, G. d. b. A. 3, 12 (1894) p. 292. Sie könnte von Pisano sein, wenn das nahe mit ihr zusammenhängende Blatt № 2366, das nicht sehr unwahrscheinlich machte.

C. V. 2364 fol. 159. Ro. Pferdekörper. Vo. Ornamentale Zeichnungen. Graues Papier, Feder, auf der Rückseite Kreidezeichnung, 0,209 × 0,275.

Die Vorderseite steht Pisano nahe, ohne daß man sie ihm zuschreiben kann, die Rückseite ist ihm durchaus fremd.

C. V. 2365 fol. 160. Pferdekruppe. Gelbes Papier, Feder, 0,208 × 0,175.

Wohl kaum von Pisano, jedenfalls aber von wenig Interesse.

C. V. 2366 fol. 161. Hinterbeine und Kruppe eines Pferdes. Papier, Feder, 0,257 × 0,198.

Steht in irgend einem Zusammenhange mit dem Eustachiusbilde in London, dessen Pferd dieselbe Stellung hat,

siehe auch Gruyer G. d. b. A. 3. XII, (1894), p. 292 und Venturi p. 104.

C. V. 2367 fol. 162. Ro. Pferdekörper. Vo. Pferdehinterteil, Graues Papier, Silberstift, 0,253 × 0,164.

Zugehörig 2393 und 2394. Alle drei in ihrer geleckten, glänzenden Art Pisano fremd.

C. V. 2368 fol. 163. Ro. Ein Reiter. Vo. Hände und Kruzifixstudien. Papier, Feder, 0,195 × 0,262.

Hill p. 166: vielleicht Studie zum Londoner Eustachiusbilde, eine Vermutung, die auf Gruyer (G. d. b. A. 3. pér, XII (1894) p. 292) zurückgeht. Dieser hält p. 300 derselben Zeitschrift die Zeichnung wieder für eine Vorstudie zur Novello-Malatesta-Medaille, was auf Ephrusi G. d. b. A. 2, 24, p. 179 Anm. (1881) zurückgeht. Zwingende Gründe liegen für keine der beiden Annahmen vor.

C. V. 2371 fol. 166. Ein sich am Boden wälzendes Pferd. Pergament, grau gefärbt, Silberstift mit Deckweiß gehöht, 0,070 × 0,105.

16. Jahrhundert..

C. V. 2372 fol. 166. Drei Pferde von einem Knappen gehalten. Pergament, Feder 0,132 × 0,106.

Der Pferdetypus nähert sich dem des Jacopo Bellini. Für Pisano ist er viel zu künstlich.

C. V. 2374 fol. 168. Tote Pferde. Papier, Feder, 0,274 × 0,204.

Pisano ganz fremd.

C. V. 2375 fol. 169. Pferd von vorne. Papier, Kreidezeichnung, 0,255 × 0,169.

Schülerarbeit, die Pisano sehr nahe steht.

C. V. 2387 fol. 183. Vier Mäusestudien. Papier, Kreidestift und Wasserfarben 0,235 × 0,181, phot. Giraudon 225.

Nicht Pisanos Art, s. pag. 72 f.

C. V. 2388 fol. 186. Vier Affenstudien. Papier, Feder, 0,155 × 0,175 phot. Giraudon 105.

Nicht von Pisano, s. pag. 74.

C. V. 2389 fol. 187. Ro. Sieben Affen, ein Pfau. Vo. Affen- und Hundestudien. Papier, Feder, 0,260 × 0,181.

S. pag. 74.

C. V. 2390 fol. 188. Ro. Sitzender Mann, und Affen. Vo. Fünf Pfauenstudien. Papier, Feder, 0,256 × 0,191; phot. ro. Giraudon 210.

Der von Venturi p. 107 behauptete Zusammenhang der Pfauenstudien mit dem Berliner Anbetungstondo nicht zu beweisen, s. pag. 74.

C. V. 2391 fol. 189. Ro. Sechs Affenstudien, ein großer Fisch mit der Bezeichnung „addano" in got. Fraktur-Minuskeln. Vo. Ein Pferd, ein Rebhuhn. Rotes Papier, Feder, 0,246 × 0,179. ro. phot. Giraudon 212, vo. Abb. Gazette des beaux arts 3, 10, p. 365 mit falscher Folioangabe.

Schülerarbeit in der Art von 2395.

C. V. 2392 fol. 190. Ro. Zwei Frauenköpfe und vier Kinderköpfe. Vo. Vier Affen. Pergament, Silberstift und Wasserfarben, 0,168 × 0,119; phot. ro. Giraudon 144 b; Abb. ro. Hill a. a. O. Taf. 4.

Die Anlage der immer weiter sich verschiebenden Umrißlinien, die mit auf- und abgleitenden Strichen die Kontur suchen, wie die Modellierung mit aufgesetzten Aquarellflecken entsprechen in keiner Weise Pisanos Art. Hill a. a. O. p. 17 hält die Zeichnung für eine Arbeit Pisanos.

C. V. 2393 fol. 190. Ro. Zwei Affen. Vo. Ornamentale Zeichnung. Graues Papier, Silberstift und Feder, 0,188 × 0,145.

Zusammengehörig mit 2367 und 2394 und wie diese in seiner glänzenden und geleckten Art Pisano fremd.

C. V. 2394 fol. 191. Ro. Affenstudien. Vo. Ein Löwe. Graues Papier, Silberstift und Kreide, 0,206 × 0,207; phot. Giraudon 211. Abb. G. d. b. A. 3, XII p. 495 mit falscher Nummerangabe.

Zusammengehörig mit 2367 und 2393.

C. V. 2395 fol. 192. Ein Fuchs, ein Affe, eine Ziege. Papier, Feder, 0,278 × 0,200; phot. Giraudon 213.

Die krause, unordentliche Fellangabe, wie die flaue Art der Auffassung lassen dieses Blatt des Pisano unwürdig erscheinen. Schülerarbeit.

C. V. 2397 fol. 194. Ro. Ziege und Ziegenkopf. Vo. Mythologische Szene. Pergament, Feder, 0,195 × 0,275. phot. Giraudon 224 und 168. Abb. vo. L'Art XXVIII (1882) p. 227. Abb. Müntz, La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII, Paris 1885, p. 286, Papers of the Brit. School at Rome III, 1906, Taf. XXXII (Hill).

Die männliche Figur der Rückseite scheint einem der Orestes-Sarkophage entnommen zu sein, die Robert (Antike Sarkophagreliefs Bd. II., Taf. LIV Nr. 155 ff.) abbildet, die Frauenfigur stammt von einem Adonissarkophag, (Robert III. 1, Taf. II, III, Abb. 13, 14: Rom, Vatikan); cf. Hill, Papers of the Brit. School at Rome III, p. 301 und Hill p. 20. Zusammengehörig mit London Brit. Mus. Pp.—11, dem Dioskuren in Mailand, den Donatellokopien, den Berliner Zeichnungen 1358, 1359 und 487 und der Oxforder Zeichnung; s. pag. 66. Die Vorderseite ohne allen Zusammenhang mit der Cecilia-Gonzaga-Medaille, (s. Venturi p. 109), wie schon Hill p. 174 f. Anm. 2 sagt, und auch keine Vorstudie für das Fresko in Sa. Anastasia, was Gruyer G. d. b. A. 11 (1894) p. 427 glaubte.

C. V. 2403 fol. 198. Zwei Pferdeköpfe, grünes Papier, Silberstift, 0,115 × 0,120.

Für Pisano viel zu mild und weich. Sicher in spätere Zeit zu setzen.

C. V. 2407 fol. 199. Hundehinterteil. Gelbes Papier, Feder, 0,115 × 0,159.

Für Pisano viel zu grob. Keineswegs eine Vorstudie zu dem Hunde auf der Berliner Anbetung, wie Gruyer G. d. b. A 3, XII p. 298 will.

C. V. 2408 fol. 202. Geflügelter Stier. Papier, Feder, 0,129 × 0,154, phot. Giraudon 223.

Von einer gespreizten Eleganz, die Pisano ganz fremd ist; daß es sich nicht um eine Studie für die Fresken der Capella Torriani in San Eustorgio in Mailand handelt, hat schon Hill nachgewiesen, a. a. O. p. 130. Jene Behauptung stammte von Tauzia (Coll. His de la Salle p. 58 und l'Art XXVIII p. 224, 1882), der daraufhin die Fresken der Capella Torriani für ein Werk Pisanos erklärte.

C. V. 2414 fol. 207. Zwei Bären. Papier, Kreidezeichnung, 0,242 × 0,173.

Es liegt kein Grund vor, diese höchst rohen und plumpen Zeichnungen Pisano zuzuschreiben. Der obere der beiden Bären scheint mit dem Londoner Eustachiusbilde in Zusammenhang zu stehen, (s. Gruyer: G. d. b. A. 3. pér. XII, 1894 p. 292).

C. V. 2427 fol. 218. Ein sitzender Hund. Papier, Kreidezeichnung, 0,147 × 0,146.

Gehört mit den folgenden zu einer Gruppe, die schon wegen der Technik Pisano abgesprochen werden muß; s. pag. 72 f.

C. V. 2428 fol. 218. Hundekopf. Papier, Kreidezeichnung, 0,095 × 0,147.

Siehe Seite 72.

C. V. 2429 fol. 220. Ro. Kopf eines Jagdhundes. Vo. Ein Hund. Papier, Kreidezeichnung und Wasserfarben, 0,184 × 0,220.

Vo. Studie zum Hunde auf dem Londoner Eustachiusbilde, der den Kopf zurückwendet. Hier liegt vielleicht eine eigene Zeichnung des Meisters des Londoner Eustachiusbildes vor; s. auch Gruyer G. d. b. A. 3, XII (1894) p. 292; vgl. Seite 72.

C. V. 2430 fol. 221. Hundekopf. Papier, Kreide, Feder und Wasserfarben, 0,160 × 0,239. phot. Giraudon 229.

Der von Gruyer behauptete Zusammenhang der Zeichnung mit dem Londoner Eustachiusbilde (G. d. b. A. 3, XII (1894), p. 292) nicht überzeugend; vgl. Seite 72.

C. V. 2431 fol. 222. Toter Windhund. Papier, Kreidezeichnung, 0,278 × 0,163; vgl. Seite 72.

C. V. 2433 fol. 223. Windhund. Papier, Feder, Kreidestift und Wasserfarben, 0,185 × 0,245, phot. Giraudon 229; vgl. Seite 72.

C. V. 2435 fol. 225. Ausgestellt Nr. 2000. Windhund mit rotem Halsband. Papier, Kreide, Feder und Wasserfarben, 0,165 × 0,260, phot. Giraudon 263. Abb. L'art XXVIII (1882) p. 225. Abb. Müntz: Histoire de l'art pendant la Renaissance, Paris 1889, p. 637. Abb. Archivio storico dell' Arte III (1890) p. 148;

Vgl. Seite 72.

C. V. 2437 fol. 227. Kopf eines Hasen. Papier, Kreidezeichnung, 0,142 × 0,075;

Vgl. Seite 72.

C. V. 2438 fol. 227. Liegender, wohl toter Hase. Papier, Feder, 0,072 × 0,149, phot. Giraudon 235 b.

Nicht von Pisano.

C. V. 2445 fol. 232. Hase. Papier, Feder und Wasserfarben, 0,139 × 0,225, phot. Giraudon 234.

Der von Gruyer behauptete Zusammenhang mit dem Londoner Eustachiusbilde (G. d. b. A. 3, XII (1894) p. 292) nur allerallgemeinster Natur; vgl. auch Seite 72.

C. V. 2446 fol. 232. Hase. Papier, Feder, Wasserfarben, 0,149 × 0,268, phot. Giraudon 234.

Gehört keineswegs, wie Gruyer, G. d. b. A. 3, XII, 1894, p. 292, annimmt, in näheren Zusammenhang mit dem Londoner Eustachiusbilde. Nicht von Pisano; vgl. auch Seite 72.

C. V 2447 fol. 233. Ein Teufel. Pergament, Silberstift, 0,192 × 0,134, phot. Giraudon 242.

Trotz naher Verwandtschaft in der Strichführung mit den echten Zeichnungen Pisanos, verbietet eine gewisse Aengstlichkeit in Erfindung und Ausführung dieses Blattes dem Meister selbst zu geben.

C. V. 2449 fol. 262. Ein Strauß. Papier, Kreidezeichnung 0,225 × 0,180; phot. Giraudon 195.

Vgl. Seite 72.

C. V. 2451 fol. 264. Ein Storch nach rechts gewandt. Papier, Feder und Wasserfarben, 0,207 × 0,189; phot. Giraudon 238.

C. V. 2455 fol. 267. Kopf und Schnauze eines Bauernpferdes. Pergament, braune Tusche, 0,155 × 0,151.

Nicht von Pisano.

C. V. 2457 fol. 269. Eine Waldtaube. Papier, Feder und Wasserfarben, 0,203 × 0,257, phot. Giraudon 181.

Zugehörig 2515. Ist wegen Zeichnungsart wie Farbauftrag wohl ins 16. Jahrhundert zu setzen. Vgl. Seite 69.

C. V. 2470 fol. 279. Reiher, ein Pfau, ein Seeadler. Pergament, Wasserfarben, 0,222 × 0,132.

Pisano ganz fremd. Der von Gruyer, G. d. b. A. 3, XII, 1894, p. 293, behauptete Zusammenhang mit dem Londoner Eustachiusbilde nicht vorhanden.

C. V. 2478 fol. 80 Männlicher Kopf, vielleicht ein Griechenkaiser. Papier, Kreidezeichnung, 0,258 × 0,190.

Nach Heiß (a. a. O. p. 16) Studie zur Medaille des Paleologus. Hill a. a. O. p. 11 Anm.: „designed for the medal [des Palaelogus]". Doch ist die Zeichnung für Pisano viel zu flau, nicht bestimmt genug. Es dürfte eine venetianische Arbeit aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts sein. Eine Studie zur Paleologus-Medaille ist das Blatt keinesfalls. Früher ausgestellt unter Nr. 1988.

C. V. 2479 fol. 81. Kopf eines Kriegers. Papier, Kreidezeichnung, 0,312 × 0,206.

Pisano fremd.

C. V. 2480 fol. 83. Männlicher Kopf von vorne. Papier, Kreidezeichnung, 0,297 × 0,206.

Später, für Pisano zu flau.

C. V. 2481 fol. 85. Ro. Kopf des Alfonso d'Aragona im Profil nach rechts. Vo. Drei Adlerköpfe. Papier, Feder, 0,283 × 0,211, phot. ro. Giraudon 137; Abb. Heiß a. a. O. p. 32.

Nach Ephrusi G. d. b. A. 2, 24, p. 179 wäre die Rückseite Vorstudie für die Lionello-d'Este-Medaille. Heiß a. a. O. p. 32: „Semble avoir servi pour la pièce au revers du venator intrepidus". Es könnte sich aber ebensowohl um eine Kopie nach der Medaille handeln, da stilistische Anhaltspunkte der Zeichnung in ihrem heutigen Zustande nicht entnommen werden können. Denn nichts weist mehr auf die Hand Pisanos. Vgl. Hill p. 200 f. Anm. 3.

C. V. 2483 fol. 88. Philippo Maria Visconti. Papier, Kreidezeichnung, 0,287 × 0,201.

Heiß (a. a. O. p. 13) läßt die Frage der Eigenhändigkeit dieser Studie unbesprochen. „Une certaine mollesse, qu' on n'est pas habitué à rencontrer dans les études du maître" (Gruyer, Gazette des beaux Arts X (1893) p. 364) verbietet, ihm die Zeichnung zuzuschreiben. Sie dürfte eine Kopie nach der Medaille Pisanos sein. Nach Hill p. 126 f. eigenhändig.

C. V. 2484 fol. 89. Philippo Maria Visconti. Papier, Feder, 0,290 × 0,184, phot. Giraudon 251; Abb. Heiß p. 12., Abb. Hill a. a. O. Taf. 31., Abb. G. d. b. A. 2, XXIV, p. 173.

Was Gruyer für Charakter ansieht, (Gazette des beaux Arts X (1893) p. 364), ist nur Grobheit. Daher ist die Zeichnung mit Hill p. 127 Anm. für eine Kopie anzusehen. Heiß umgeht die Frage der Authenticität dieser Zeichnung (a. a. O. p. 13).

C. V. 2487 fol. 167. Ro. Reiter, von hinten gesehen. Vo. Galoppierender Reiter, gelbes Papier, Silberstift, 0,250 × 0,195.

Ende des 15. Jahrhunderts. Der von Hill p. 94 f. und Venturi behauptete Zusammenhang mit dem Fresko in Sa. Anastasia nicht überzeugend.

C. V. 2488 fol. 235. Kopf eines Leoparden. Gelbes Papier, Silberstift, 0,103 × 0,112, phot. Giraudon 218.

Durchaus andere Hand als der Gepard auf Nr. 2426, zu dem Venturi (Guiffrey) p. 113 das Blatt in Beziehung setzt. Pisano ganz fremd.

C. V. 2495 fol. 239. Eine Hirschkuh. Papier, Feder, 0,172 × 0,267, phot. Giraudon 214.

Pisano ganz fremd und wohl schon gegen 1500. Der von Gruyer, G. d. b. A. 3, XII (1894), p. 291 behauptete

Zusammenhang mit dem Eustachiusbilde in London keineswegs nachzuweisen.

C. V. 2496 fol. 240. Ro. Drei Rehe von hinten gesehen. Vo. Drei Männer mit weiten Mänteln. Papier, rot gefärbt, Feder und Wasserfarben resp. Kreidestift, 0,214 × 0,166, phot. Giraudon 215.

16. Jahrhundert.

C. V. 2498 fol. 243. Hirsch und Hunde. Pergament, Feder und Wasserfarben, 0,210 × 0,168, phot. Giraudon 231.

Pisano ganz fremd.

C. V. 2503 fol. 248. Vögel. Grau getöntes Pergament, Silberstift, 0,087 × 0,140.

Zugehörig 2504, 2505, 2514, s. 2514.

C. V. 2504 fol. 248. Vögel und Pflanzen. Grau gefärbtes Pergament, 0,095 × 0,184.

Zugehörig 2503, 2505, 2514. Der behauptete Zusammenhang dieses Blattes mit dem Bildnis der Ginevra d'Este (s. Hill p. 70 Anm.) durch nichts zu stützen.

C. V. 2505 fol. 248. Vögel und Blumen. Grau getöntes Pergament, Silberstift 0,123 × 0,192.

Pisano fremd.

C. V. 2506 fol. 250. Eine Eule. Papier, Kreidezeichnung 0,250 × 0,182.

Pisano ganz fremd.

C. V. 2507 fol. 251. Ro. Pfauenstudien. Vo. Drei Eisvögel. Rotes Papier, Feder 0,250 × 0,185.

Vgl. 2388 und 2389 und siehe Seite 74.

C. V. 2508 fol. 252. Ro. Sieben Studien nach Tauben. Vo. Ein Knabenkopf, eine liegende Katze. Papier, rot

gefärbt, Feder und weiße Deckfarbe 0,246 × 0,180; phot. Giraudon 125.

Karton und Skizzen eines Paduaners oder Ferrareſen aus dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts.

C. V. 2509 fol. 253. Ro. Drei Eisvögel. Vo. Männliche Geſtalt von hinten, auf ein Schwert geſtützt. Rotes Papier, Feder 0,250 × 0,182; phot. ro. Giraudon 192.

Vgl. 2388, 2389, 2507 und ſiehe Seite 74. Die Rückſeite ſtellt nach Both de Tauzias phantaſtiſcher Behauptung Lionelle d'Eſte dar (l'Art XXIII (1882), p. 229)

C. V. 2510 fol. 254. Hahn und Henne. Papier, Kreidezeichnung 0,180 × 0,255.

Späte Zeichnung von geringem Wert.

C. V. 2511 fol. 255. Ro. Drei Hähne. Vo. Ein Hahn. Papier, Feder, rot gefärbt, 0,250 × 0,182.

Ganz ſpät, etwa 16. Jahrhundert und Piſano ganz fremd.

C. V. 2512 fol. 256. Ro. Ein Hahn im Profil nach rechts. Vo. Ein Kampf. Rotes Papier, Feder 0,181 × 0,242.

Gehört mit den Mailänder Hühnerzeichnungen zuſammen.

C. V. 2514 fol. 259. Ro. Diverſe Vögelſtudien. Vo. Ein Reiter. Graues Papier, Silberſtift, vo. Bleiſtift, 0,269 × 0,190; phot. Giraudon 197.

Die Vorderſeite ebenſowenig von Piſano wie die ſpätere Rückſeite. Zugehörig C. V. 2503—05. Der von Gruyer, G. d. b. A., 2. XII p. 292, behauptete Zuſammenhang mit dem Londoner Euſtachiusbilde nicht überzeugend. Vgl. Seite 69.

C. V. 2515 fol. 260. Ro. Fliegende Taube. Vo. Studie nach einem antiken Kopf. Papier, Feder und Bleiſtift 0,210 × 0,245; phot. Giraudon 191.

Zugehörig C. V. 2457; beide gehören wohl ſchon ins 16. Jahrhundert. Vgl. Seite 69.

C. V. 2520 fol. 5. Perspektivische Konstruktion einer gewölbten Halle. Papier, rot gefärbt, Feder 0,251 × 0,174.

Derartige Perspektivstudien in genauer linearer Konstruktion widersprechen allem, was wir von Pisanos perspektivischen Bestrebungen aus seinen Werken kennen. Die Zeichnung dürfte der Schule Jacopo Bellinis oder Mantegnas angehören.

C. V. 2521 fol. 4. Arm und Hand mit Krallen. Rotes Papier, Feder 0,212 × 0,151.

Pisano ganz fremd, dieselbe Hand wie 2522 und 2523.

C. V. 2522 fol. 5. Arme und Hände. Rotes Papier, Silberstift, 0,233 × 0,171.

Siehe 2521.

C. V. 2523 fol. 6. Eine mit Krallen bewehrte Hand, die einen Arm packt. Rotes Papier, 0,247 × 0,178.

Siehe 2521.

C. V. 2538 fol. 52. Ro. Eine ornamentale Zeichnung aus Blättern und Bandrollen mit der Devise: Garden les Forces. Vo. Stilisierte Blätter. Papier, Feder und Tusche, 0,215 × 0,285.

Obgleich eine übereinstimmende Zeichnung auf der Rückseite einer eigenhändigen Studie Pisanos vorkommt (Kopf Alfonsos von Aragonien Nr. 2306), kann diese Zeichnung nicht als seine Arbeit angesehen werden, da sie viel zu roh und plump ist und in der Technik von seiner Art abweicht. Dasselbe gilt von den folgenden Nummern 2539, 2540.

C. V. 2539 fol. 53. Ornamentale Zeichnung aus Blättern und Bandrollen mit der Devise: Garden les Forces. Papier, Feder und Tusche, 0,193 × 0,248; phot. Giraudon 177.

Siehe Nr. 2538.

C. V. 2540 fol. 54. Ornamentale Zeichnung aus Blumen und Bandrollen mit der Devise: Garden les Forces. Papier, Feder und Tusche, 0,197 × 0,237.

Siehe 2538.

C. V. 2541 fol. 175. Ro. Christus Wundertaten vollbringend. Vo. Madonna und ein Engel. Pergament, Silberstift mit der Feder nachträglich übergangen, 0,274 × 0,195; phot. Giraudon 153 und 155. Abb. Müntz: Histoire de l'art pendant la Renaissance I, p. 298.

Steht in Typen und Kompositionsweise den Fresken Giovanni Badiles in Sa. Maria della Scala zu Verona (siehe Luigi Simeoni in Nuovo Archivio Veneto, Nuova Serie vol. XIII p. 1 ff.) sehr nahe. Hill a. a. O. p. 18 Anm. sieht in der Zeichnung die Hand des Stefano da Zevio, dem ja früher auch die obigen Fresken zugeschrieben wurden.

C. V. 2542 fol. 176. Ro. Madonna mit Kind, zwei Kinder, eine halbnackte Frau, ein Reh. Vo. Eine Charitas, und zwei andere Figuren. Pergament, Feder, 0,235 × 0,172, phot. Giraudon 157 und 158.

Vom Zeichner der Mailänder Frauengruppen; siehe pag. 72 f. Hill sagt a. a. O. p. 18 mit Recht: Wahrscheinlich nicht von Pisanello.

C. V. 2545 fol. 200. Studien nach Kühen. Rotes Papier, Feder, 0,193 × 0,252; phot. Giraudon 222. Minderwertige Zeichnung des 16. Jahrhunderts.

C. V. 2546 fol. 201. Studien nach Kühen. Rotes Papier, Feder, 0,196 × 0,258; phot. Giraudon 222.

Dieselbe Hand wie 2545. Von Gruyer G. d. b. A. 3, XII (1894), p. 298 ohne Grund für eine Studie zum Berliner Anbetungstondo erklärt.

C. V. 2547 fol. 228. Hasenjagende Hunde und ein Pudel. Papier, Feder und Wasserfarben 0,272 × 0,197; phot. Giraudon 232.

Pisano ganz fremd; siehe Anm. zu dem zugehörigen Blatt № 2568.

C. V. 2568 fol. 229. Hasenjagende Hunde. Pergament, Wasserfarben 0,255 × 0,163; phot. Giraudon 233.

Pisano ganz fremd. Gehört zu dem Typus von Jagddarstellungen, der sich schon im 14. Jahrhundert häufig findet, z. B. in den Malereien zu Trient und zu Diessenhofen am oberen Fries und der sich bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts hält. Vgl. Seite 69.

C. V. 2591 fol. 97. Kopie nach einem römischen Porträt bezeichnet: Severinae Augusta. Papier, rot gefärbt 0,239 × 0,173. phot. Giraudon Nr. 107; Abb.: Courajod; L'imitation et la contrefaçon des objects d'art, Paris 1889, p. 32. Hill in Papers of the Brit. School at Rome III (06), p. 298.

Schon nach Hill (Papers of the Brit. School at Rome III, p. 297) dem Pisano abzusprechen. Gehört dem 16. Jahrhundert an.

C. V. 2592 fol. 98. Kopie eines römischen Männerkopfes. Rotes Papier, Feder 0,260 × 0,182. Abb. Courajod L'imitation et la contrefaçon, Paris 1889, p. 33.

Nach Hill Aurelian darstellend und nicht von Pisanos Hand, Papers of the Brit. School at Rome III, p. 297.

C. V. 2593 fol. 99. Ro. Männlicher Kopf, lorbeerbekränzt. Vo. Weiblicher Kopf. Rotes Papier 0,267 × 0,165; phot. Giraudon 123. Abb. Courajod: L'Imitation et la contrefaçon p. 37 und Papers of the Brit. School at Rome III, (06) p. 299. Abb. vo. Müntz: Histoire de l'art pendant la Renaissance, Paris 1889, I, p. 638.

Gehört ins 16. Jahrhundert. Nach Guiffrey-Venturi ist der Kopf auf der Rückseite Vorstudie zu dem Bildnis der Ginevra d'Este, was schon Hill widerlegt hat (p. 70). Hill Pisanello p. 23 und Papers of the Brit. School at Rome: nicht von Pisano. Gehört wohl ins 16. Jahrhundert.

C. V. 2623 fol. 130. Ro. Drei Männerköpfe. Vo. Halbfigur der Madonna mit Kind. Papier, rot gefärbt 0,190 × 0,264; phot. Giraudon 133 und 162. Abb. vo. Hill a. a. O. Taf. 44.

Die Vorderseite ist ein Umdruckkarton aus dem 16. Jahrhundert, die Rückseite der Kopie eine Arbeit in der Art des Zeichners der Mailänder Frauengruppen (s. o. p. 72 f.); die auf französische Miniaturen des 15. Jahrhunderts oder die lombardische Nachahmung solcher zurückgeht; vgl. die heures d'Ailly bei Baron Edmond de Rothschild, Paris (publ. Gazette des beaux Arts XXXV (06), p. 279). Soweit zu gehen wie Hill, der (a. a. O. p. 17 f. und 158) meint, es könne sich um die Kopie eines deutschen Schülers nach Pisanos eigenhändiger Skizze für die Madonna des Londoner Dreiheiligenbildes handeln, ist angesichts der Vorderseite und bei dem häufigen Vorkommen derartiger gotischer Gestalten in Oberitalien nicht angängig. Gruyer (G. d. b. A. 3, XI (1894) p. 213) hielt die Zeichnung noch für eine eigenhändige Studie zum Londoner Bilde, was aber aus sehr charakteristischen Unterschieden beider Darstellungen widerlegt werden kann.

C. V. 2625 fol. 136. Ein Centaur. Rotes Papier, Feder, 0,262 × 0,200; phot. Giraudon 243.

Gehört wohl dem 16. Jahrhundert an.

C. V. 2626 fol. 137. Ein Centaur, der ein Weib in den Armen hält. Papier, rot gefärbt, Feder und Tusche 0,184 × 0,258; phot. Giraudon 167.

Gehört wohl dem 16. Jahrhundert an.

C. V. 2633 fol. 173. Ro. Die Heiligen Georg und Antonius. Vo. Zwei sitzende männliche Heilige. Papier, Feder, 0,254 × 0,192; phot. Giraudon 152 und 159. Abb. vo. Hill Taf. 43.

Schon der ganz mißverstandene Mantel des heiligen Georg weist auf eine Kopie. cf. Hill a a. O. p. 157.

Kopie nach Pisanos Londoner Madonnenbilde. In der Art des Zeichners der Mailänder Frauengruppen, vgl. Seite 72.

C. V. 2634 fol. 177. Ro. Sitzende Madonna mit bekleidetem Kind im Profil. Vo. Madonna mit Kind und knieender Engel. Papier, Feder, rot gefärbt 0,257 × 0,191; phot. Giraudon 161 und 154.

Vom Meister der Mailänder Frauengruppen, s. pag. 72 f. Hill a. a. O. p. 18. Anm. sieht bei der Rückseite wieder, jedoch wohl ohne Grund flämische Elemente in der Kopftracht. Diese Tracht kommt auch in Mailand (casa Borromeo) vor, sodaß sie für Oberitalien gesichert ist.

10707 und 10708 fol. 184 und 185. Zwei jugendliche Reiter.

10707: Papier, Feder 0,200 × 0,158.

10708: Papier, Feder, 0,195 × 0,160; phot. Giraudon 247.

Schon die Tracht weist diese beiden zusammengehörigen Zeichnungen in die Zeit um 1500.

Berlin, Kupferstichkabinet 485. Ro. Ornamentale Studien. Vo. Ornamentale Studien und ein heiliger Georg auf einer Säule. Pergament, Feder, 0,295 × 0,205. Abb. Lippmann: Zeichnungen alter Meister in Berlin 1882, 3. Lief., Nr. 95.

Wickhoff, Rep. VI (1883) p. 22: Pisano. Ebenso wie das zugehörige Blatt Nr. 486 schon von Loeser (Rep. 1902, 25, p. 348) dem Pisanello mit Recht abgesprochen und einem Meister in der Art des Jacobello del Fior zugeschrieben. Diese Ansicht von Hill p. 36 akzeptiert.

Berlin, Kupferstichkabinet 486. Ro. Ornamentale Zeichnungen. Vo. Ornamentale Zeichnungen. Fische und Adler, ein Seeungeheuer. Pergament, Feder, 0,295 × 0,20. Abb. Lippmann: Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet in Berlin 1882, Lief. 6, Nr. 154 und 155.

Von derſelben Hand wie das zugehörige Blatt in Berlin Nr. 485; ſ. daſelbſt.

Berlin, Kupferſtichkabinet 487. Ro. Der heilige Petrus und zwei männliche Aktſtudien. Vo. Vier weibliche Aktſtudien. Pergament, Feder, teilweiſe mit Tuſche ſchattiert 0,27 × 0,19. Abb. Lippmann: Zeichnungen alter Meiſter im Kupferſtichkabinet zu Berlin. Grote 1882, Lief. 3, Nr. 96; phot. vo. Braun.

Antikenkopiſt, ſ. Berlin 359. Loeſer Rep. XXV (1902), p. 349: veroneſiſcher Zeitgenoſſe Piſanos. Vgl. Seite 73.

Berlin, Kupferſtichkabinet 1358. Ro. Eine Eberjagd. Vo. Reſt der Kopie eines Puttenfrieſes in der Art jener in Mailand, Ambroſiana. Pergament, Feder 0,190 × 0,120; prov.: Sammlung Chennevières, dort phot. vo. Braun Nr. 163. Abb. Papers of the Brit. School at Rome III (1906) Tafel XXXI.

Die Eberjagd iſt dem Adonisſarkophag in Mantua (Robert, die antiken Sarkophagreliefs Bd. III, 1, Taf. V, Nr. 20) entnommen, der ſich nach Robert im 16. Jahrhundert in Rom befand (ſ. auch Hill, Papers of the Brit. School at Rome III, p. 298.) Der Puttenfries iſt wie der in Mailand von der Kanzel Donatellos in Prato kopiert, und zwar von derſelben Hand. An der Richtigkeit der Zuſchreibung an Piſano zweifelt mit Recht Loeſer (Rep. 25 (02), p. 349); ihm ſchließt ſich auch Hill an (p. 21 und p. 25, 57). Vgl. Seite 73. Fehlt bei Venturi.

Berlin, Kupferſtichkabinet № 1359. Ro. Eine Abundantia und zwei weibliche Akte. Vo. Ein Flußgott, ein Eros. Pergament 0,135 × 0,20; prov. Sammlung Chennevières; phot. Braun 163 bis (Coll. Chennevières); Abb. vo. Papers of the Brit. School at Rome III (1906), Taf. XXXI.

Der Flußgott auf der Rückſeite nach dem Tigris auf der piazza del campidoglio zu Rom (cf. Hill p. 21 und

Papers of the Brit. School at Rome III p. 298.) Antikenkopist, siehe die Mailänder Zeichnungen. Schon Venturi zweifelt diese Zeichnungen an, und Loeser (Rep. XXV (1902) p. 349) findet keine überzeugende Merkmale von Pisanos Stil. Vgl. Seite 73.

Berlin, Kupferstichkabinet, Sammlung Beckerath. Drei jagende Bauern und ein Hund. Papier unregelmäßig geschnitten, Feder. Abb. G. d. b. A. 3. 28 (1902) p. 473.

Fehlt bei Venturi. Loeser, G. d. b. A. 3. 28, 1902, p. 472) zweifelt an der Zuschreibung an Pisano, hält aber die Zeitbestimmung Anfang 15. Jahrhundert und die Ortsbestimmung Verona aufrecht. N. G.

Florenz, Uffizien. Die Jagd auf das Einhorn. Papier, Feder 0,175 × 0,270; phot. Alinari 310.

Ein Zusammenhang mit der Cäcilia-Gonzaga Medaille ist, wie schon Venturi erkannt hat, ausgeschlossen. Die Deutung der Zeichnung als heilige Justina aber ebenso unhaltbar; es handelt sich um die Einhornjagd. Der Stil steht dem der Mailänder und Pariser Frauengruppen sehr nahe und ist nicht der Pisanos. N. G.

Frankfurt, Städelsches Institut. Inv. Nr. 5431. Vier männliche Heilige in langen Gewändern. Pergament, Feder 0,265 × 0,180.

Gehört in die Reihe der männlichen Gewandstudien des C. V., die dem Meister der Mailänder Frauengruppen nahe stehen. Vgl. Seite 73. Fehlt bei Venturi.

Köln, Wallraff-Richartz-Museum. Deutsche Schule. Ein Löwe und ein Bär. Pergament, Wasserfarben. Abb.: Revue de l'art ancien et moderne (1899) V, p. 75.

Fehlt bei Venturi. Attribution: Müntz Revue de l'art ancien et moderne V. (1899), p. 73. Von Hill a. a. O. p. 69 Anm. akzeptiert. Jedoch Pisano ganz fremd, vielleicht

gar nicht italienisch. Ein Zusammenhang mit dem Londoner Eustachiusbilde absolut unmöglich.

London, Brit. Mus. P. p.—10. Ro. Zwei männliche Heilige und zwei Brustbilder nach der Antike. Vo. Zwei heraldische Adler. Pergament, Feder, 0,155 × 0,22. Abb. Arte VIII, Heft III.

Fehlt noch bei Venturi. In der Art des Zeichners der Mailänder Frauengruppen; s. pag. 73. Die Attribution an die Schule Pisanos im 3. Heft der Arte, Bd. VIII von Hind versucht.

London, Brit. Mus. P. p.—11. Ro. Ein halbnackter Mann, der einen großen Vogel trägt, eine nackte Frau mit einem Spiegel. Vo. Ein männlicher und ein weiblicher Kopf. Pergament, Feder, 0,235 × 0,165, prov. Sammlung Lagoy. Abb. Vasari Society 1905/06 Nr. 10 und 11, Arte VIII, Heft 3.

Fehlt bei Venturi. Zur Gruppe der Kopien nach Antiken gehörig; s. pag. 73. Schon bei der ersten Publikation durch Hind in der Arte VIII, Heft 3 mit Fragezeichen versehen.

London, Brit. Mus. 46—5—9—143. Drei Männer in höfischer Tracht, bez.: Pisanvs. F. Pergament, Feder, 0,25 × 0,34. Abb. Vasari-Society I (1905/06), Nr. 12.

Offenbar eine sehr genaue Kopie nach Pisano, wie schon die Anbringung einer Inschrift vermuten läßt; eine solche auf einer eigenhändige Studie sehr unwahrscheinlich. Das zu Grunde liegende Werk nicht erhalten. Hill im Text der Publikation der Vasari-Society hält das Blatt für eine bis zur Unkenntlichkeit übergangene Originalzeichnung (work of a copist over an original by the master). Fehlt noch bei Venturi.

London, Brit. Mus. Sloane 5226—57. Ro. Ein Kampf. Vo. Ein höfischer Empfang. Abb.: Revue de l'Art ancien et moderne 1897, p. 71.

Die Zuschreibung dieses Blattes an Pisano, wie die Erklärung als Vorstudien zu den Gemälden im Dogenpalast

(Barbarossa vor der Porta S. Angelo, Empfang des Prinzen Otto) schon von Hill (Pisanello p. 32 f.) widerlegt. Siehe Colvin Academy XXV (84), p. 338, Gazette des beaux-arts XXX, (1884), p. 282 und Revue de l'art ancien et moderne I (1897), p. 70. Fehlt bei Venturi.

Mailand, Ambrosiana, im Drehständer. Ro. Ein Schächer, heiliger Franciscus. Vo. Affen und Hähne. Papier mit Deckweiß aufgelichtet, phot. Montabone 571.

Ist offenbar eine florentinische Zeichnung aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Hill a. a. O. p. 24 f: Schüler Pisanos. Die Zuschreibung geht auf B. de Tauzia: Notice de la coll. His de la Salle p. 70 zurück; cf. Ephrusi G. d. b. A. 2/25 (1881) p. 236 und B. de Tauzia l'Art 1882 XXVIII, 1, p. 232. Fehlt schon mit Recht bei Venturi.

Mailand, Ambrosiana, in einem Drehständer. Madonna mit anbetenden Engeln. Silberstift, Tusche und Feder, 0,165 × 0,22. Abb. Albertina Bd. VII, 752.

Im Text zur Albertina Publikation als Richtung Pisanos, eine Bezeichnung, die wohl noch zu eng gegriffen ist. Oberitalienisch 15. Jahrhundert. Fehlt bei Venturi.

Mailand, Ambrosiana, in einem Pult. Ein Gepard. Papier, Wasserfarben, 0,69 × 0,62.

Zum ersten Male bei Venturi p. 123 (mit falscher Ortsangabe: Archivio di S. M. sopra S. Celso) angeführt, auf Grund einer Mitteilung G. Carottis, jedoch schon mit der richtigen Angabe: recht zweifelhaft. Nicht von Pisano.

Mailand, Ambrosiana, in einem Pult. Gian-Francesco Gonzaga zu Pferde und sein Knappe. Grünes Papier, Feder, mit Weiß gehöht, 0,16 × 0,13. Abb. Heiß a. a. O. p. 23 mit falscher Ortsangabe (Oxford).

Kopie nach der Medaille Pisanos, wie die dort durch den

Münzenrand abgeschnittene hier ganz sinnlos so wiederholte Lanze des Knappen beweist. Venturi, der schon an der Echtheit zweifelt (p. 123) gibt das Archiv von Sa. Maria sopra San Celso fälschlich als Ortsangabe. Zugleich führt er die Zeichnung, offenbar im Anschluß an Heiß, noch einmal, p. 124, mit der Ortangabe Oxford auf.

Mailand, Ambrosiana, in einem Drehständer. Ro. Kopie eines Reliefs von der Kanzel Donatellos in Prato. Vo. Antike Seegötter. Pergament, Feder.

Fehlt bei Venturi. Von derselben Hand wie Berlin Nr. 1358.

Mailand, Ambrosiana, in einem Drehständer. Ro. 1) Der „Phidias" bezeichnete Dioskur vom Monte Cavallo, 2) Pfauenstudien. Vo. 1) Gottesdienstliche Handlung in einem gotischen Gebäude, 2) Die navicella. Pergament, Feder 0,23 × 0,36.

Die navicella ist eine veränderte Kopie der Giottos in St. Peter zu Rom (s. Hill p. 24). Bei Venturi die falsche Ortsangabe: Archivio di Sa. Maria sopra San Celso. Vgl. Seite 73.

Mailand, Ambrosiana, in einem Drehständer. Ro. Zwei männliche Heilige, eine Kirche, bemanntes Boot. Vo. Drei Männer in Modetracht. Pergament, Silberstift und Feder 0,27 × 0,19; ro. phot. Montabone. 561.

Vom Meister der Mailänder Frauengruppen. Vgl. Seite 73.

Mailand, Ambrosiana, in einem Drehständer. Ro. Neun männliche Figuren in Zeittracht. Vo. Ein Reiter und ein Heiliger. Pergament, Feder 0,27 × 0,19, phot. Montabone 566. Abb. der einen Figur der Vorderseite bei Hill a. a. O. Taf. 45. Abb. des Reiters ro. Heiß a. a. O. p. 48.

Vom Meister der Mailänder Frauengruppen. Vgl. Seite 73.

Mailand, Ambrosiana, in einem Drehständer. Ro. Madonna mit anbetendem Engel. Vo. Lesende Frau. Papier, Feder.

Fehlt noch bei Venturi. Meister der Mailänder Frauengruppen. Vgl. Seite 72.

Mailand, Ambrosiana, in einem Drehständer. Ro. Verkündigung. Vo. Fünf Frauen um ein kleines Kind beschäftigt. Papier, Feder.

Fehlt noch bei Venturi. Vom Meister der Mailänder Frauengruppen. Vgl. Seite 72.

Mailand, Ambrosiana, Drehständer. Ein sitzender Hahn von vorne, zwei Affen. Papier, Feder.

Fehlt bei Venturi. Vgl. Seite 74.

Mailand, Archivio di S. Maria sopra San Celso, in einem Sammelbande. Ein Reiter mit Handpferd. Papier, Feder.

Zum ersten Mal bei Venturi angeführt auf Grund einer Notiz von P. Kristeller. Jedoch nicht von Pisano, sondern Ende des 15. Jahrhunderts.

Modena, Galeria Estense. Ro. Kopf eines jungen Mannes, im Profil, vom unteren Blattrande überschnitten. Vo. Ein stehender Schwan. Papier, rohe Federzeichnung, stark verdorben 0,125 × 0,140.

Steht den beiden Zeichnungen C. V. 2299 und 2332 recht nahe.

München, Kupferstichkabinet Nr. 212. Inv. Nr. 2426. Ro. Kopie der Rückseite der Novello-Malatesta-Medaille Vo. Kopf des Novello Malatesta. Pergamentblatt, Feder, kreisrund, 0,082.

Nach Venturi wäre die Schrift von einem Fälscher; vielmehr ist aber die ganze Zeichnung eine deutsche Kopie des 16. Jahrhunderts; so auch Hill p. 166 Anm. 3. Die Rück-

seite zeigt, wie mir Herr Dr. Seyler in München gütigst mitteilte, den Kopf des Novello Malatesta in Dreiviertelansicht nach rechts, also in ganz anderer Stellung als auf Pisanos Medaille. Der Dm. beträgt 39 mm. Dr. Seyler glaubt die Inschrift später als die Zeichnung, und zwar ins 17. Jahrhundert setzen zu müssen.

München, Kupferstichkabinet. Inv. 1. Männlicher Kopf in Dreiviertelansicht nach links. Papier, Silberstift, mit der Feder übergangen 0,186 × 0,134, phot. Bruckmann.

Wie mir Herr Dr. Braune in München mitteilte, soll diese Zeichnung von Dr. Kristeller versuchsweise dem Pisano zugeschrieben werden; sie weicht aber in Auffassung und Technik — man sehe die Strichführung im Ohr und am Nacken — so stark von allen gesicherten Arbeiten ab, daß die Bestimmung nicht gut haltbar erscheint.

Paris, Louvre, Coll. His de la Salle 420. Ro. Taufe Christi. Vo. Christus im Grabe mit den Leidenswerkzeugen. Pergament, schwarzer Stift und Feder, 0,180 × 0,250. Abb. eines sich ausziehenden Mannes vor der Taufe: G. d. b. A. 25, p. 229 und österr. Jb. XXIII, p. 27, Abb. 22, phot. vo. Giraudon 697 (?).

Für Pisano ist besonders die Rückseite zu hart und unbeweglich, und vor allen Dingen zeigt die Zeichnung schon in der Schraffierung Kreuzlagen, was bei ihm nicht vorkommt. Die Taufe Christi wäre nach Both de Tauzia, Notice de le Coll. His de la Salle, p. 57 und Hill p. 50 Anm., eine Studie zum zerstörten Pisanofresko aus dem Leben des Täufers in der Lateransbasilika, (s. Vasari ed. Milanesi 1878, Bd. 3, p. 5 f. und Facio: de Viris illustribus, ed. Méhus, Florenz 1745, p. 47). Beweisen läßt sich diese Annahme in keiner Weise. Die Figur des sich Ausziehenden findet sich merkwürdigerweise in übereinstimmender Haltung in dem Taccuino di B. Peruzzi; s. östr. Jb. XXIII (1902), p. 26 f. wieder.

Für die Zuschreibung an Pisano kann das ebensowenig sprechen, wie für den Zusammenhang mit dem Lateransfresko.

Paris, Louvre, Coll. His de la Salle Nr 421, No. Die Beschneidung. Vo. Studien für einen Verkündigungsengel und Maske aus drei Kindergesichtern. Pergament, Feder, 0,260 × 0,180.

Das Vorkommen desselben Dreigesichts auf den Medaillen Lionellos und Alfonsos von Pisano kann bei einem derartigen, sehr häufig vorkommenden Emblem keinen Grund für die Zuschreibung des Blattes an Pisano abgeben. Vielmehr zeigt die Faltengebung sowohl, wie die Strichführung deutliche Abweichungen von Pisanos Art. Both de Tauzia: Notice des dessins de la Coll His de la Salle p. 59 neigte zur Annahme, die Zeichnung gehöre Stefano da Zevio; s. auch Hill p. 146 Anm.

Paris, Louvre, Coll. His de la Salle Nr. 422, No. Mehrere Gewandstudien, darunter eine heilige Katharina. Vo. Eine Hinrichtungsszene. Pergament, Feder und Tusche, 0,180 × 0,180. Abb. vo. L'art XXVIII (1883) p. 222. Abb. vo. G. d. b. A. 2/25 1882 p. 227.

Die Behauptung eines Zusammenhanges der heiligen Katharina mit den Fresken der Torriani-Kapelle in Santo Eustorgio zu Mailand als Vorstudie zu diesem zuerst von B. de Tauzia, Notice des dessins de la Coll His de la Salle ausgesprochen, aber wie schon Hill a. a. O. p. 50 Anm. nachweist, unhaltbar. Die andere Annahme, Ephrusi G. d. b. A. 2/25 (1882) p. 227 und Hill p. 50 Anm, die Hinrichtungsszene sei eine Vorstudie zur Hinrichtung Johannes des Täufers in den von Pisano vollendeten Fresken, in der Lateransbasilika, (s. Vasari, ed. Milanesi 1878, Bd. 3 p. 5 f. und Facio a. a. O. p. 47), ist ebenso unhaltbar, da es sich bei der Zeichnung gar nicht um die Hinrichtung des Täufers, sondern eines unbärtigen Mannes in Zeittracht handelt.

Paris, Louvre, Coll. His del a Salle Nr. 423. Ein männlicher Heiliger. Pergament, Feder, Tusche, und Kreide 0,190 × 0,170.

Im besten Falle Schulwerk.

Paris, Louvre, Coll. His de la Salle Nr. 428. No. Zwei männliche Figuren. Vo. Weiblicher Kopf in einer gotischen Umrahmung, bez. DIVA FAVSTINA PISANVS HOC OPUS. Männlicher Profilkopf; architektonische Skizze. Papier, Feder 0,250 × 0,180.

Der Kopf der Faustina auf der Rückseite könnte vielleicht eine Kopie nach Pisano sein. Der männliche Kopf stellt wohl kaum Gian Francesco Gonzaga dar (wie Venturi sagt), sondern wieder auf C. V. Nr. 2276 Niccolo d'Este. Nach Hill p. 23 wäre der Kopf der Faustina der einzige Berührungspunkt Pisanos mit antiken Medaillen und vielleicht von ihm selbst (Papers of the Brit. School at Rome III, p. 297): eine Beeinflussung seiner Medaillenkunst von der Antike kann, wie er richtig bemerkt, durch sie nicht bewiesen werden. Vgl. auch für den männlichen Kopf Hill p. 170, Anm. 1.

Paris, Louvre. Ein Reiter im Profil nach rechts, nach der Tracht wohl ein Orientale und inschriftlich ein Kaiser. Abb. bei Heiß p. 44 und Spaventi: Pisanos Pictor, Verona 1892, p. 42.

Nach Heiß a. a. O. wäre die Zeichnung eine Studie Pisanos zu der Medaille des Johannes Paleologus. Nach der Abbildung zu urteilen, kann es sich kaum um die Hand Pisanos handeln; siehe auch Spaventi: Pisanus pictor p. 42. Fehlt bei Venturi. Ephrusi (G. d. b. A. 2 XXIV p. 179, 1881) und nach ihm Hill (a. a. O. p. 111. Anm.) erklären die Zeichnung mit Recht für venetianisch, was schon der Dialekt der Inschrift beweist. N. G.

Paris, Louvre. Ausgestellt Nr. 2029. Madonnenkopf. Fehlt im Verzeichnis Venturis, wird aber bei Be-

sprechung des Gentile zugeschriebenen Madonnenbildes (Louvre Nr. 1279) als unzweifelhaftes Werk Pisanos hingestellt (Venturis Vasari I, p. 261. Ricci soll nach Hill (Pisanello, p. 140) das Blatt Jacopo Bellini geben. Es scheint aber eine Arbeit des 16. Jahrhunderts zu sein, die weder von dem einen noch dem andern der beiden genannten Künstler ist aber vielleicht eine Arbeit des 15. Jahrhunderts kopiert. Ausgestellt als Lionardo.

Stockholm, Museum. Ein Hirsch und Studien zu Hirschköpfen. Abb. Oswald Sirèn: Dessins et tableaux de la Renaissance italienne dans les Collections de Suède. Stockholm. 1902, p. 34 und Albertina-Publikation X, Nr. 1162. Wie schon Hill erkannt hat, ist diese Zeichnung Pisanos Art ganz fremd. (Hill a. a. O. p. 69 Anm.). Fehlt noch bei Venturi. R. G.

Wien, Albertina, Wickhoff S. R. 3. Venezianisch-gotischer Torbau. Falsch bez. Lapo Ted. MDXXXIII; Pergament, Feder, 0,306 × 0,182.

Nach Wickhoff, östr. Jahrb. XIII (1892), II Teil p. CLXXX Pisanelloschüler. Fehlt schon bei Venturi.

Wien, Albertina, Wickhoff S. R. 5. Ro. Verschiedene Heiligengestalten. Falsch bez. Cimabue Giovanni 39; Vo. Ein Hirschkopf in zwei verschiedenen Ansichten. Papier, Silberstift, 0,233 × 0,379.

Abb.: Albertina VIII Nr. 857. Wickhoff östr. Jb. XIII (1892) p. CLXXX; Pisanelloschüler. Fehlt schon bei Venturi.

Wien, Albertina, Wickhoff S. R. 7. Ro. Zwei Eremiten. Vo. Drei weibliche und zwei Kinderköpfe, ein männlicher Heiliger. Falsch bez. Nicolo Pisano; Pergament, Feder und Tusche, 0,233 × 0,379. Abb. Albertina 500 und 1294, östr. Jb. 13 (92) II. Teil Taf. II.

Nach Wickhoff östr. Jb. 13 (92) II Teil p. CLXXX Pisanoschüler. In der Art der Mailänder Frauengruppen, vgl. Seite 73.

Wien, Albertina, Wickhoff S. R. 11. Eine Dame, Madonna mit Stiftern. Falsch bez. Lorenzetti Laurati Sienese IV. Pergament, Feder, 0,175 × 0,233. Nach Wickhoff, östr. Jb. XIII (1892) II Teil p. CLXXXI, Pisanelloschüler. Fehlt schon bei Venturi. Vgl. Seite 73.

Wien, Albertina, Wickhoff S. R. 16. Ro. Mehrere biblische Szenen. Vo. Hirschköpfe bez. Sc. Fiorentina 56. Pergament, Feder und Tusche, 0,226 × 0,172. Abb. Albertina Nr. 857.

Wickhoff, östr. Jb. XIII (1892), II Teil p. CLXXXI: Pisanelloschüler. Fehlt schon bei Venturi.

Wien, Albertina, Wickhoff S. R. 20. Zwei Damen mit Falken und Hunden in höfischer Tracht, ein Ritter, zwei Rebhühner. Pergament, Feder, 0,184 × 0,288. Abb. Albertina, G. d. b. A. (1881) XXIV, p. 177 und östr. Jb. XIII, Taf. III.

Wickhoff, östr. Jb. XIII, II Teil p. CLXXXII: Pisanelloschüler. Naheſtehend den Frauengruppen in Mailand; vgl. Seite 73. Nach Ephrussi, G. d. b. A. 2/24, p. 172 und Gruyer G. d. b. A. 3/12 (1894) p. 294 f. wäre dieses Blatt eine Vorstudie zu einem kleinen Aquarell im Louvre das ein ähnliches Motiv darstellt (jetzt bei den Zeichnungen, phot. Braun), eine Behauptung, die nicht bewiesen werden kann.

Wien, Albertina, Wickhoff S. R. 21. Ro. Legendenszene. Vo. Zwei Widder. Falsch bez.: Bernardo da Siena 1380. Pergament, Feder und Tusche, 0,266 × 0,183.

Nach Wickhoff, östr. Jb. XIII (1892), p. CLXXXII, Pisanelloschüler. Fehlt schon bei Venturi.

Wien, Albertina, Wickhoff S. R. 29. Vier Engel, falsch bez. Lorenzo Ghiberti. Pergament, Feder und Tusche, 0,20 × 0,263.

Wickhoff, östr. Jb. XIII (1892), II Teil, p. CLXXXII, Pisanelloschüler. Fehlt schon bei Venturi.

V. Zeichnungen, die dem Verfasser nur aus Beschreibungen bekannt sind.

Bayonne, Musée Bonnat 141 bis. Ro.: Deux têtes fantastiques. Vo. Une tête d'homme et une tête de femme. Silberstift, 0,18 × 0,13.

Die Kenntnis von dieser Zeichnung verdanke ich der Güte des Herrn Pascau in Bayonne. Fehlt bei Venturi.

Darmstadt, Großh. Museum. Verschiedene kleine Tiere, besonders Hunde und Rehe, ein Einhorn, eine Harpye, Ornamente, bezeichnet als Berna, auf Pergament. Nach einer gütigen Mitteilung von Geheimrat Dr. W. v. Seidlitz in Dresden.

London, Sammlung Poynter. Ein Eber. Pergament, Feder. Venturi pag. 123.

Paris, Coll Bonnat. Ro. Blumenstudien. Vo. Innenansicht von S. Antonio zu Padua, aus dem Umgang gesehen. Papier, Feder.

Nach der Beschreibung bei Venturi p. 124 dürfte die Zeichnung kaum von Pisano sein, denn die Rückseite zeigt offenbar eine so komplizierte perspektivische Ansicht, wie sie Pisano nie gewagt hätte.

Paris, Coll Bonnat. Ro. Ein Elch im Profil. Vo. Derselbe Elch in Dreiviertelansicht. Pergament, Feder, S. Venturi p. 124.

Scheint eine Aquarellmalerei in der Art der Tieraquarelle des C. V zu sein.

Paris, Coll Bonnat. Ro. Studie nach dem Sarkophag der Constanza im Vatikan. Vo. Tiere vom selben Sarkophag. Pergament, Feder.

Nach Venturi (Notiz von Lafenestre) p. 126 stände diese Zeichnung Bellini näher als Pisano.

Prag, Sammlung Lanna. „Ro.: Eine Frau in Halbfigur, ein Bruſtbild nach rechts gewandt, zwei Kinderköpfe, ein Evangeliſt, der ſeine Feder betrachtet. Vo. Ein nach links gewandter, ſprechender Mann in langem Gewande mit erhobener Hand. Rechts der Mond." (Venturi). Pergament, 0,22 × 0,155, prov. Sammlung Esdaile, Lagoy, Fagan Nr. 332."

Nach Venturi ſehr ähnlich der Zeichnung Albertina S. R. 20, ſiehe dort unter Abteilung IV.

Buchdruckerei der „Rev. Ztg."

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Kurt Zoege von Manteuffel, am 8. (20.) August 1881 in Reval als Sohn des Herrn Günther Zoege von Manteuffel und seiner Frau Rita, geb. von Ramm. Bis zu meinem 13. Lebensjahr erhielt ich Privatunterricht. Darauf erwarb ich die preußische Staatsangehörigkeit und kam auf das Friedrichs-Gymnasium zu Kassel, das ich nach zwei Jahren mit dem Wilhelms-Gymnasium in Königsberg i./Pr. vertauschte. Daselbst erhielt ich Ostern 1902 das Reifezeugnis. Ich studierte dann in München zuerst Philosophie und Rechtswissenschaft, darauf Kunstgeschichte. 1904 bezog ich die Universität in Berlin. Nachdem ich das Sommersemester 1906 wieder in München studiert hatte, ging ich im Herbst desselben Jahres nach Halle, wo ich seitdem meine Studien fortgesetzt habe.

Ich hörte während meiner Studienzeit die Vorlesungen der Professoren und Dozenten v. Bechmann, v. Bissing, Counson, Delbruck, Ebbinghaus (†), Furtwängler (†), von der Gabelentz, Goldschmidt, Grueber, Kalkmann (†), Lipps, Muncker, Robert, Rödiger, Riehl, Simon, Schmidt, Swarzenski, Voll, Weese, Wölfflin.

Allen meinen Lehrern, besonders aber Professor Goldschmidt, sage ich meinen warmen Dank.

An dieser Stelle möchte ich auch den Herren Guiffrey in Paris, Graf Lisca in Verona, Graf Malaguzzi-Valeri in Mailand, Monsignore Ratti in Mailand und insbesondere Professor Simeoni in Verona für die Unterstützung, die sie meinen Studien angedeihen ließen, aufrichtigen Dank sagen.